45377

FIEDLER COLLECTION

Fiedler ADDS II A. 73

Kleinere
prosaische Schriften

von

Schiller.

Aus mehrern Zeitschriften

vom Verfasser selbst gesammelt und verbessert.

Vierter Theil.

Leipzig 1802.
bey Siegfried Lebrecht Crusius.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERS
31 JUL
OF OXF
LIBRA

Inhalt.

des Vierten Bandes.

Seite

1. Die Schaubühne, als eine moraliſche Anſtalt betrachtet. Auszug aus einer Vorleſung, in der deutſchen Geſellſchaft zu Mannheim gehalten im Jahr 1784. Aus der rheiniſchen Thalia. 8

2. Zerſtreute Betrachtungen über verſchiedne äſthetiſche Gegenſtände. Aus der neuen Thalia. 68

3. Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden. Aus der neuen Thalia. 80

4. Ueber die tragiſche Kunſt. Aus der neuen Thalia. 108

5. An den Herausgeber der Propyläen. Aus den Propyläen. 164

Inhalt.

6. Ueber Bürgers Gedichte. Aus der Allgemeinen Litteratur-Zeitung. Seite 193

7. Ueber den Garten-Calender des Jahrs 1795. Aus der A. L. Z. 225

8. Ueber Egmont, Trauerſpiel von Goethe. Aus der A. L. Z. 243

9. Ueber Matthiſons Gedichte. Aus der A. L. Z. 268

10. Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunſt. Ungedruckt. 310

11. Der Menſchenfeind. Ein dramatiſches Fragment. Aus der Thalia. 326

Ver-

Vermiſchte

proſaiſche Schriften.

Vierter Theil.

Google

I.

Die Schaubühne

als eine moraliſche Anſtalt betrachtet.

(vorgeleſen bei einer öffentlichen Sitzung der Churfürſtlichen deutſchen Geſellſchaft zu Mannheim im Jahr 1784.)

Ein allgemeiner unwiderſtehlicher Hang nach dem Neuen und auſserordentlichen, ein Verlangen, ſich in einem leidenſchaftlichen Zuſtande zu fühlen, hat, nach Sulzers Bemerkung, der Schaubühne die Entſtehung gegeben. Erſchöpft von den höhern Anſtrengungen des Geiſtes, ermattet von den einförmigen, oft niederdrückenden Geſchäften des Berufs, und von

Sinnlichkeit gesättigt, mufste der Mensch eine Leerheit in seinem Wesen fühlen, die dem ewigen Trieb nach Thätigkeit zuwider war. Unsre Natur, gleich unfähig, länger im Zustande des Thiers fortzudauren, als die feinern Arbeiten des Verstandes fortzusetzen, verlangte einen mittleren Zustand, der beide widersprechende Enden vereinigte, die harte Spannung zu sanfter Harmonie herabstimmte, und den wechselsweisen Uebergang eines Zustandes in den andern erleichterte. Diesen Nutzen leistet überhaupt nun der ästhetische Sinn, oder das Gefühl für das Schöne. Da aber eines weisen Gesetzgebers erstes Augenmerk seyn mufs, unter zwo Wirkungen die höchste heraus zu lesen, so wird er sich nicht begnügen, die Neigungen seines Volks nur entwaffnet zu haben; er wird sie auch, wenn es irgend nur möglich ist, als Werkzeuge höherer Plane gebrauchen, und in Quellen von Glückseligkeit zu verwandeln bemüht seyn, und darum wählte er vor allen andern die Bühne, die dem nach Thätigkeit dürstenden

Geist

Geiſt einen unendlichen Kreis eröffnet, jeder Seelenkraft Nahrung giebt, ohne eine einzige zu überſpannen, und die Bildung des Verſtandes und des Herzens mit der edelſten Unterhaltung vereinigt.

Derjenige, welcher zuerſt die Bemerkung machte, daſs eines Staats feſteſte Säule Religion ſey — daſs ohne ſie die Geſetze ſelbſt ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen, oder zu wiſſen, die Schaubühne von ihrer edelſten Seite vertheidigt. Eben dieſe Unzulänglichkeit, dieſe ſchwankende Eigenſchaft der politiſchen Geſetze, welche dem Staat die Religion unentbehrlich macht, beſtimmt auch den ſittlichen Einfluſs der Bühne. Geſetze, wollte er ſagen, drehen ſich nur um verneinende Pflichten — Religion dehnt ihre Foderungen auf wirkliches Handeln aus. Geſetze hemmen nur Wirkungen, die den Zuſammenhang der Geſellſchaft auflöſen — Religion befiehlt ſolche, die ihn inniger machen. Jene herrſchen nur über die offenbaren Aeuſserun-

rungen des Willens; nur Thaten ſind ihnen unterthan — dieſe ſetzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgenſten Winkel des Herzens fort, und verfolgt den Gedanken bis an die innerſte Quelle. Geſetze ſind glatt und geſchmeidig, wandelbar wie Laune und Leidenſchaft — Religion bindet ſtreng und ewig. Wenn wir nun aber auch vorausſetzen wollten, was nimmermehr iſt — wenn wir der Religion dieſe groſse Gewalt über jedes Menſchenherz einräumen, wird ſie, oder kann ſie die ganze Bildung vollenden? — Religion, (ich trenne hier ihre politiſche Seite von ihrer göttlichen) Religion wirkt im Ganzen mehr auf den ſinnlichen Theil des Volks — ſie wirkt vielleicht durch das Sinnliche allein ſo unfehlbar. Ihre Kraft iſt dahin, wenn wir ihr dieſes nehmen — und wodurch wirkt die Bühne? Religion iſt dem gröſsern Theile der Menſchen nichts mehr, wenn wir ihre Bilder, ihre Probleme vertilgen, wenn wir ihre Gemählde von Himmel und Hölle zernichten — und doch ſind es nur Gemählde der Phan-

Phantaſie, Räzel ohne Auflöſung, Schreckbilder und Lockungen aus der Ferne. Welche Verſtärkung für Religion und Geſetze, wenn ſie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anſchauung und lebendige Gegenwart iſt, wo Laſter und Tugend, Glückſeligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tauſend Gemählden faſslich und wahr an dem Menſchen vorübergehen, wo die Vorſehung ihre Räzel auflöſt, ihren Knoten vor ſeinen Augen entwickelt, wo das menſchliche Herz auf den Foltern der Leidenſchaft ſeine leiſeſten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt, und die Wahrheit unbeſtechlich wie Rhadamanthus Gericht hält.

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Geſetze ſich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und im Solde der Laſter ſchwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht ſpotten, und Menſchenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt

nimmt die Schaubühne Schwerdt und Wage, und reiſst die Laſter vor einen ſchrecklichen Richterſtuhl. Das ganze Reich der Phantaſie und Geſchichte, Vergangenheit und Zukunft ſtehen ihrem Wink zu Gebot. Kühne Verbrecher, die längſt ſchon im Staub vermodern, werden durch den allmächtigen Ruf der Dichtkunſt jetzt vorgeladen, und wiederholen zum ſchauervollen Unterricht der Nachwelt ein ſchändliches Leben. Ohnmächtig, gleich den Schatten in einem Hohlſpiegel, wandeln die Schrecken ihres Jahrhunderts vor unſern Augen vorbei, und mit wollüſtigem Entſetzen verfluchen wir ihr Gedächtniſs. Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Geſetz mehr vorhanden iſt, wird uns Medea noch anſchauern, wenn ſie die Treppen des Palaſtes herunter wankt, und der Kindermord jetzt geſchehen iſt. Heilſame Schauer werden die Menſchheit ergreifen, und in der Stille wird jeder ſein gutes Gewiſſen preiſen, wenn Lady Makbeth, eine ſchreckliche Nachtwandlerin, ihre

ihre Hände wäſcht, und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häſslichen Mordgeruch zu vertilgen. So gewiſs ſichtbare Darſtellung mächtiger wirkt, als todter Buchſtab und kalte Erzählung, ſo gewiſs wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Geſetze.

Aber hier unterſtützt ſie die weltliche Gerechtigkeit nur — ihr iſt noch ein weiteres Feld geöffnet. Tauſend Laſter, die jene ungeſtraft duldet, ſtraft ſie; tauſend Tugenden, wovon jene ſchweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet ſie die Weisheit und die Religion. Aus dieſer reinen Quelle ſchöpft ſie ihre Lehren und Muſter, und kleidet die ſtrenge Pflicht in ein reizendes lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entſchlüſſen, Leidenſchaften ſchwellt ſie unſere Seele, welche göttliche Ideale ſtellt ſie uns zur Nacheiferung aus! — Wenn der gütige Auguſt dem Verräther Cinna, der ſchon den tödtlichen Spruch auf ſeinen Lippen zu leſen meint, groſs

wie

wie ſeine Götter, die Hand reicht: „Laſs „uns Freunde ſeyn Cinna!" — Wer unter der Menge wird in dem Augenblick nicht gern ſeinem Todfeind die Hand drücken wollen, dem göttlichen Römer zu gleichen? — Wenn Franz von Sickingen, auf dem Wege einen Fürſten zu züchtigen und für fremde Rechte zu kämpfen, unverſehens hinter ſich ſchaut, und den Rauch aufſteigen ſieht von ſeiner Veſte, wo Weib und Kind hülflos zurückblieben, und er — weiter zieht, Wort zu halten — wie groſs wird mir da der Menſch, wie klein und verächtlich das gefürchtete unüberwindliche Schickſal!

Eben ſo häſslich, als liebenswürdig die Tugend, mahlen ſich die Laſter in ihrem furchtbaren Spiegel ab. Wenn der hülfloſe kindiſche Lear in Nacht und Ungewitter vergebens an das Haus ſeiner Töchter pocht, wenn er ſein weiſses Haar in die Lüfte ſtreut, und den tobenden Elementen erzählt, wie unnatürlich ſeine Regan geweſen, wenn ſein wütender Schmerz

zu-

zuletzt in den ſchrecklichen Worten von ihm ſtrömt: „Ich gab euch Alles!“ — Wie abſcheulich zeigt ſich uns da der Undank? Wie feierlich geloben wir Ehrfurcht und kindliche Liebe! —

Aber der Wirkungskreis der Bühne dehnt ſich noch weiter aus. Auch da, wo Religion und Geſetze es unter ihrer Würde achten, Menſchenempfindungen zu begleiten, iſt ſie für unſere Bildung noch geſchäftig. Das Glück der Geſellſchaft wird eben ſo ſehr durch Thorheit als durch Verbrechen und Laſter geſtört. Eine Erfahrung lehrt es, die ſo alt iſt als die Welt, das im Gewebe menſchlicher Dinge oft die gröſsten Gewichte an den kleinſten und zärteſten Fäden hangen, und, wenn wir Handlungen zu ihrer Quelle zurückbegleiten, wir zehenmal lächeln müſſen, ehe wir uns einmal entſetzen. Mein Verzeichniſs von Böſewichtern wird mit jedem Tage, den ich älter werde, kürzer, und mein Regiſter von Thoren vollzähliger und länger. Wenn die ganze moraliſche Verſchul-

ſchuldung des einen Geſchlechtes aus einer und eben der Quelle hervorſpringt, wenn alle die ungeheuren Extreme von Laſter, die es jemals gebrandmarkt haben, nur veränderte Formen, nur höhere Grade einer Eigenſchaft ſind, die wir zuletzt alle einſtimmig belächeln und lieben, warum ſollte die Natur bei dem andern Geſchlechte nicht die nämliche Wege gegangen ſeyn? Ich kenne nur ein Geheimniſs, den Menſchen vor Verſchlimmerung zu bewahren, und dieſes iſt — ſein Herz gegen Schwächen zu ſchützen.

Einen groſsen Theil dieſer Wirkung können wir von der Schaubühne erwarten. Sie iſt es, die der groſsen Klaſſe von Thoren den Spiegel vorhält, und die tauſendfachen Formen derſelben mit heilſamem Spott beſchämt. Was ſie oben durch Rührung und Schrecken wirkte, leiſtet ſie hier, (ſchneller vielleicht, und unfehlbarer) durch Scherz und Satire. Wenn wir es unternehmen wollten, Luſtſpiel und Trauerſpiel nach dem Maas der erreichten

Wir-

Wirkung zu ſchätzen, ſo würde vielleicht die Erfahrung dem erſten den Vorrang geben. Spott und Verachtung verwunden den Stolz des Menſchen empfindlicher, als Verabſcheuung ſein Gewiſſen foltert. Vor dem Schrecklichen verkriecht ſich unſre Feigheit, aber eben dieſe Feigheit überliefert uns dem Stachel der Satire. Geſetz und Gewiſſen ſchützen uns oft für Verbrechen und Laſtern — Lächerlichkeiten verlangen einen eigenen feinern Sinn, den wir nirgends mehr als vor dem Schauplatze üben. Vielleicht, daſs wir einen Freund bevollmächtigen, unſre Sitten und unſer Herz anzugreifen, aber es koſtet uns Mühe, ihm ein einziges Lachen zu vergeben. Unſre Vergehungen ertragen einen Aufſeher und Richter, unſre Unarten kaum einen Zeugen. — Die Schaubühne allein kann unſre Schwächen belachen, weil ſie unſrer Empfindlichkeit ſchont, und den ſchuldigen Thoren nicht wiſſen will. — Ohne roth zu werden, ſehen wir unſre Larve aus ihrem Spiegel fallen, und danken insgeheim für die ſanfte Ermahnung.

Aber

Aber ihr grofser Wirkungskreis ist noch lange nicht geendigt. Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele. Ich gebe zu, dafs Eigenliebe und Abhärtung des Gewissens nicht selten ihre beste Wirkung vernichten, dafs sie noch tausend Laster mit frecher Stirne vor ihrem Spiegel behaupten, tausend gute Gefühle vom kalten Herzen des Zuschauers fruchtlos zurückfallen — ich selbst bin der Meinung, dafs vielleicht Molieres Harpagon noch keinen Wucherer besserte, dafs der Selbstmörder Beverlei noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückzog, dafs Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstrafsen nicht viel sicherer machen wird — aber wenn wir auch diese grofse Wirkung der Schaubühne einschränken, wenn wir so ungerecht seyn wollen, sie gar aufzuheben — wie unendlich viel bleibt noch von ihrem

Ein-

Einfluſs zurück? Wenn ſie die Summe der Laſter weder tilgt noch vermindert, hat ſie uns nicht mit denſelben bekannt gemacht? — Mit dieſen Laſterhaften, dieſen Thoren müſſen wir leben. Wir müſſen ihnen ausweichen oder begegnen; wir müſſen ſie untergraben, oder ihnen unterliegen. Jetzt aber überraſchen ſie uns nicht mehr. Wir ſind auf ihre Anſchläge vorbereitet. Die Schaubühne hat uns das Geheimniſs verrathen, ſie ausfündig und unſchädlich zu machen. Sie zog dem Heuchler die künſtliche Maske ab, und entdeckte das Netz, womit uns Liſt und Kabale umſtrickten. Betrug und Falſchheit riſs ſie aus krummen Labirinthen hervor, und zeigte ihr ſchreckliches Angeſicht dem Tag. Vielleicht, daſs die ſterbende Sara nicht einen Wollüſtling ſchreckt, daſs alle Gemählde geſtrafter Verführung ſeine Glut nicht erkälten, und daſs ſelbſt die verſchlagene Spielerin dieſe Wirkung ernſtlich zu verhüten bedacht iſt — glücklich genug, daſs die argloſe Unſchuld jetzt ſeine Schlingen kennt, daſs,

die

die Bühne ſie lehrte, ſeinen Schwüren mistrauen, und vor ſeiner Anbetung zittern.

Nicht blos auf Menſchen und Menſchenkarakter, auch auf Schickſale macht uns die Schaubühne aufmerkſam, und lehrt uns die groſse Kunſt, ſie zu ertragen. Im Gewebe unſers Lebens ſpielen Zufall und Plan eine gleich groſse Rolle; den letztern lenken wir, dem erſtern müſſen wir uns blind unterwerfen. Gewinn genug, wenn unausbleibliche Verhängniſſe uns nicht ganz ohne Faſſung finden, wenn unſer Muth, unſre Klugheit ſich einſt ſchon in ähnlichen übten, und unſer Herz zu dem Schlag ſich gehärtet hat. Die Schaubühne führt uns eine mannichfaltige Szene menſchlicher Leiden vor. Sie zieht uns künſtlich in fremde Bedrängniſſe, und belohnt uns das augenblickliche Leiden mit wollüſtigen Thränen, und einem herrlichen Zuwachs an Muth und Erfahrung. Mit ihr folgen wir der verlaſſenen Ariadne durch das wiederhallende Naxos, ſteigen

mit

mit ihr in den Hungerthurm Ugolinos hinunter, betreten mit ihr das entſetzliche Blutgerüſte, und behorchen mit ihr die feierliche Stunde des Todes. Hier hören wir, was unſre Seele in leiſen Ahndungen fühlte, die überraſchte Natur laut und unwiderſprechlich bekräftigen. Im Gewölbe des Tower verläſst den betrogenen Liebling die Gunſt ſeiner Königin. — Jetzt da er ſterben ſoll, entfliegt dem geängſtigten Moor ſeine treuloſe ſophiſtiſche Weisheit. Die Ewigkeit entläſst einen Todten, Geheimniſſe zu offenbaren, die kein Lebendiger wiſſen kann, und der ſichere Böſewicht verliert ſeinen letzten gräfslichen Hinterhalt, weil auch Gräber noch ausplaudern.

Aber nicht genug, daſs uns die Bühne mit Schickſalen der Menſchheit bekannt macht, ſie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen ſeyn, und nachſichtsvoller über ihn richten. Dann nur, wenn wir die Tiefe ſeiner Bedrängniſſe ausmeſſen, dürfen wir das Urtheil über ihn aus-

ſprechen. Kein Verbrechen iſt ſchändender, als das Verbrechen des Diebs — aber miſchen wir nicht alle eine Thräne des Mitleids in unſern Verdammungsſpruch, wenn wir uns in den ſchrecklichen Drang verlieren, worin Eduard Ruhberg die That vollbringt? — Selbſtmord wird allgemein als Frevel verabſcheut; wenn aber, beſtürmt von den Drohungen eines wütenden Vaters, beſtürmt von Liebe, von der Vorſtellung ſchrecklicher Kloſtermauren, Mariane den Gift trinkt, wer von uns will der erſte ſeyn, der über dem beweinenswürdigen Schlachtopfer einer vernichten Maxime den Stab bricht? — Menſchlichkeit und Duldung fangen an der herrſchende Geiſt unſrer Zeit zu werden; ihre Stralen ſind bis in die Gerichtsſäle, und noch weiter — in das Herz unſrer Fürſten gedrungen. Wie viel Antheil an dieſem göttlichen Werk gehört unſern Bühnen? Sind ſie es nicht, die den Menſchen mit dem Menſchen bekannt machten, und das geheime Räderwerk aufdeckten, nach welchem er handelt?

Eine

Eine merkwürdige Klaſſe von Menſchen hat Urſache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu ſeyn. Hier nur hören die Groſsen der Welt, was ſie nie oder ſelten hören — Wahrheit; was ſie nie oder ſelten ſehen, ſehen ſie hier — den Menſchen.

So groſs und vielfach iſt das Verdienſt der beſſern Bühne um die ſittliche Bildung; kein geringeres gebührt ihr um die ganze Aufklärung des Verſtandes. Eben hier in dieſer höhern Sphäre weiſs der groſse Kopf, der feurige Patriot ſie erſt ganz zu gebrauchen.

Er wirft einen Blick durch das Menſchengeſchlecht, vergleicht Völker mit Völkern, Jahrhunderte mit Jahrhunderten, und findet, wie ſklaviſch die gröſsere Maſſe des Volks an Ketten des Vorurtheils und der Meinung gefangen liegt, die ſeiner Glückſeligkeit ewig entgegen arbeiten — daſs die reinern Stralen der Wahrheit nur wenige einzelne Köpfe beleuchten, welche

che den kleinen Gewinn vielleicht mit dem Aufwand eines ganzen Lebens erkauften. Wodurch kann der weiſe Geſetzgeber die Nation derſelben theilhaftig machen?

Die Schaubühne iſt der gemeinſchaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden beſſern Theile des Volks das Licht der Weisheit herunterſtrömt, und von da aus in milderen Stralen durch den ganzen Staat ſich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundſätze, reinere Gefühle flieſſen von hier durch alle Adern des Volks; der Nebel der Barbarei, des finſtern Aberglaubens verſchwindet, die Nacht weicht dem ſiegenden Licht. Unter ſo vielen herrlichen Früchten der beſſern Bühne will ich nur zwo auszeichnen. Wie allgemein iſt nur ſeit wenigen Jahren die Duldung der Religionen und Sekten geworden? — Noch ehe uns Nathan der Jude, und Saladin der Sarazene beſchämten, und die göttliche Lehre uns predigten, daſs Ergebenheit in Gott von unſerm Wähnen über Gott ſo gar nicht abhängig ſey — ehe noch

Jo-

Joſeph der Zweite die fürchterliche Hyder des frommen Haſſes bekämpfte, pflanzte die Schaubühne Menſchlichkeit und Sanftmuth in unſer Herz, die abſcheulichen Gemählde heidniſcher Pfaffenwuth lehrten uns Religionshaſs vermeiden — in dieſem ſchrecklichen Spiegel wuſch das Chriſtenthum ſeine Flecken ab. Mit eben ſo glücklichem Erfolge würden ſich von der Schaubühne Irrthümer der Erziehung bekämpfen laſſen; das Stück iſt noch zu hoffen, wo dieſes merkwürdige Thema behandelt wird. Keine Anlegenheit iſt dem Staat durch ihre Folgen ſo wichtig als dieſe, und doch iſt keine ſo Preiſs gegeben, keine dem Wahne, dem Leichtſinne des Bürgers ſo uneingeſchränkt anvertraut, wie es dieſe iſt. Nur die Schaubühne könnte die unglücklichen Schlachtopfer vernachläſſigter Erziehung in rührenden erſchütternden Gemählden an ihm vorüber führen; hier könnten unſre Väter eigenſinnigen Maximen entſagen, unſre Mütter vernünftiger lieben lernen. Falſche Begriffe führen das beſte Herz des Erziehers

irre

irre; deſto ſchlimmer, wenn ſie ſich noch mit Methode brüſten, und den zarten Schöſsling in Philanthropinen und Gewächshäuſern ſyſtematiſch zu Grunde richten.

Nicht weniger lieſsen ſich — verſtünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staats — von der Schaubühne aus, die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweiſen. Die geſetzgebende Macht ſpräche hier durch fremde Symbolen zu dem Unterthan, verantwortete ſich gegen ſeine Klagen, noch ehe ſie laut werden, und beſtäche ſeine Zweifelſucht, ohne es zu ſcheinen. So gar Induſtrie und Erfindungsgeiſt könnten und würden vor dem Schauplatze Feuer fangen, wenn die Dichter es der Mühe werth hielten, Patrioten zu ſeyn, und der Staat ſich herablaſſen wollte, ſie zu hören.

Unmöglich kann ich hier den groſsen Einfluſs übergehen, den eine gute ſtehende Bühne auf den Geiſt der Nation haben wür-

würde. Nationalgeiſt eines Volks nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinſtimmung ſeiner Meinungen und Neigungen bei Gegenſtänden, worüber eine andre Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne iſt es möglich, dieſe Uebereinſtimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil ſie das ganze Gebiet des menſchlichen Wiſſens durchwandert, alle Situationen des Lebens erſchöpft, und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil ſie alle Stände und Klaſſen in ſich vereinigt, und den gebahnteſten Weg zum Verſtand und zum Herzen hat. Wenn in allen unſern Stücken ein Hauptzug herrſchte, wenn unſre Dichter unter ſich einig werden, und einen feſten Bund zu dieſem Endzweck errichten wollten — wenn ſtrenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinſel nur Volksgegenſtänden ſich weihte — mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, ſo würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland ſo feſt aneinander? Was zog das Volk ſo unwiderſtehlich nach

ſeiner

feiner Bühne? — Nichts anders als der vaterländiſche Inhalt der Stücke, der griechiſche Geiſt, das groſse überwältigende Intereſſe des Staats, der beſſeren Menſchheit, das in denſelbigen athmete.

Noch ein Verdienſt hat die Bühne — ein Verdienſt, das ich jetzt um ſo lieber in Anſchlag bringe, weil ich vermuthe, daſs ihr Rechtshandel mit ihren Verfolgern ohnehin ſchon gewonnen ſeyn wird. Was bis hieher zu beweiſen unternommen worden, daſs ſie auf Sitten und Aufklärung weſentlich wirke, war zweifelhaft — daſs ſie unter allen Erfindungen des Luxus, und allen Anſtalten zur geſellſchaftlichen Ergötzlichkeit den Vorzug verdiene, haben ſelbſt ihre Feinde geſtanden. Aber was ſie hier leiſtet, iſt wichtiger, als man gewohnt iſt zu glauben.

Die menſchliche Natur erträgt es nicht, ununterbrochen und ewig auf der Folter der Geſchäfte zu liegen, die Reize der Sinne ſterben mit ihrer Befriedigung.

Der

Der Menſch, überladen von thieriſchem Genuſs, der langen Anſtrengung müde, vom ewigen Triebe nach Thätigkeit gequält, dürſtet nach beſſern auserleſenern Vergnügungen, oder ſtürzt zügellos in wilde Zerſtreuungen, die ſeinen Hinfall beſchleunigen, und die Ruhe der Geſellſchaft zerſtören. Bacchantiſche Freuden, verderbliches Spiel, tauſend Raſereien, die der Müſſiggang ausheckt, ſind unvermeidlich, wenn der Geſetzgeber dieſen Hang des Volks nicht zu lenken weiſs. Der Mann von Geſchäften iſt in Gefahr, ein Leben, das er dem Staat ſo groſsmüthig hinopferte, mit dem unſeligen Spleen abzubüſsen — der Gelehrte zum dumpfen Pedanten herabzuſinken — der Pöbel zum Thier. Die Schaubühne iſt die Stiftung, wo ſich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anſtrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachtheil der andern geſpannt, kein Vergnügen auf Unkoſten des Ganzen genoſſen wird. Wenn Gram an dem Herzen nagt, wenn trübe Laune unſre einſamen

Stun-

Stunden vergiftet, wenn uns Welt und Geſchäfte anekeln, wenn tauſend Laſten unſre Seele drücken, und unſre Reizbarkeit unter Arbeiten des Berufs zu erſticken droht, ſo empfängt uns die Bühne — in dieſer künſtlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns ſelbſt wieder gegeben, unſre Empfindung erwacht, heilſame Leidenſchaften erſchüttern unſre ſchlummernde Natur, und treiben das Blut in friſcheren Wallungen. Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer ſeinen eigenen aus, — der Glückliche wird nüchtern, und der Sichere beſorgt. Der empfindſame Weichling härtet ſich zum Manne, der rohe Unmenſch fängt hier zum erſtenmal zu empfinden an. Und dann endlich — welch ein Triumph für dich, Natur! — ſo oft zu Boden getretene, ſo oft wieder auferſtehende Natur! — wenn Menſchen aus allen Kreiſen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Feſſel der Künſtelei und der Mode, herausgeriſſen aus jedem Drange des Schickſals, durch eine allwebende

Sym-

Sympathie verbrüdert, in Ein Geſchlecht wieder aufgelöſt, ihrer ſelbſt und der Welt vergeſſen, und ihrem himmliſchen Urſprung ſich nähern. Jeder Einzelne genieſst die Entzückungen aller, die verſtärkt und verſchönert aus hundert Augen auf ihn zurück fallen, und ſeine Bruſt giebt jetzt nur Einer Empfindung Raum — es iſt dieſe: ein Menſch zu ſeyn.

Zer-

Zerſtreute Betrachtungen

über

verſchiedene

äſthetiſche Gegenſtände.

Alle Eigenſchaften der Dinge, wodurch ſie äſthetiſch werden können, laſſen ſich unter vielerley Klaſſen bringen, die ſowohl nach ihrer objectiven Verſchiedenheit, als nach ihrer verſchiednen ſubjectiven Beziehung auf unſer leidendes oder thätiges Vermögen ein nicht bloſs der Stärke ſondern auch dem Werth nach verſchiedenes Wohlgefallen wirken, und für den Zweck der ſchönen Künſte auch von ungleicher Brauchbarkeit ſind; nämlich das Angenehme, das Gute, das Erha-

Erhabene und das Schöne. Unter dieſen iſt das Erhabene und Schöne allein der Kunſt eigen. Das Angenehme iſt ihrer nicht würdig, und das Gute iſt wenigſtens nicht ihr Zweck; denn der Zweck der Kunſt iſt zu vergnügen, und das Gute, ſey es theoretiſch oder practiſch, kann und darf der Sinnlichkeit nicht als Mittel dienen.

Das Angenehme vergnügt bloſs die Sinne, und unterſcheidet ſich darinn von dem Guten, welches der bloſsen Vernunft gefällt. Es gefällt durch ſeine Materie, denn nur der Stoff kann den Sinn afficieren, und alles, was Form iſt, nur der Vernunft gefallen.

Das Schöne gefällt zwar durch das Medium der Sinne, wodurch es ſich vom Guten unterſcheidet, aber es gefällt durch ſeine Form der Vernunft, wodurch es ſich vom Angenehmen unterſcheidet. Das Gute, kann man ſagen, gefällt durch die bloſse vernunftgemäſse Form, das

das Schöne durch vernunftähnliche Form, das Angenehme durch gar keine Form. Das Gute wird gedacht, das Schöne betrachtet, das Angenehme blofs gefühlt. Jenes gefällt im Begriff, das zweyte in der Anſchauung, das dritte in der materiellen Empfindung.

Der Abſtand zwiſchen dem Guten und dem Angenehmen fällt am meiſten in die Augen. Das Gute erweitert unſre Erkenntnifs, weil es einen Begriff von ſeinem Object verſchafft, und vorausſetzt: der Grund unſers Wohlgefallens liegt in dem Gegenſtand, wenn gleich das Wohlgefallen ſelbſt ein Zuſtand iſt, in dem wir uns befinden. Das Angenehme hingegen bringt gar kein Erkenntnifs ſeines Objectes hervor und gründet ſich auch auf keines. Es iſt blofs dadurch angenehm, dafs es empfunden wird, und ſein Begriff verſchwindet gänzlich, ſobald wir uns die Affectibilität der Sinne hinwegdenken, oder ſie auch nur verändern. Einem Menſchen, der Froſt empfindet, iſt eine warme Luft ange-

angenehm: eben dieſer Menſch aber wird in der Sommerhitze einen kühlenden Schatten ſuchen. In beiden Fällen aber wird man geſtehen, hat er richtig geurtheilt. Das Objective iſt von uns völlig unabhängig, und was uns heute wahr, zweckmäſsig, vernünftig vorkommt, wird uns (vorausgeſetzt, daſs wir heute richtig geurtheilt haben) auch in zwanzig Jahren eben ſo erſcheinen. Unſer Urtheil über das Angenehme ändert ſich ab, ſo wie ſich unſere Lage gegen ſein Object verändert. Es iſt alſo keine Eigenſchaft des Objects, ſondern entſteht erſt aus dem Verhältniſs eines Objects zu unſern Sinnen — denn die Beſchaffenheit des Sinnes iſt eine nothwendige Bedingung deſſelben.

Das Gute hingegen iſt ſchon gut, ehe es vorgeſtellt und empfunden wird. Die Eigenſchaft, durch die es gefällt, beſteht vollkommen für ſich ſelbſt, ohne unſer Subject nöthig zu haben, wenn gleich unſer Wohlgefallen an demſelben auf einer Empfänglichkeit unſers Weſens ruht. Das

Ange-

Angenehme, kann man daher ſagen, iſt nur, weil es empfunden wird; das Gute hingegen wird empfunden, weil es iſt.

Der Abſtand des Schönen von dem Angenehmen fällt, ſo groſs er auch übrigens iſt, weniger in die Augen. Es iſt darinn dem Angenehmen gleich, daſs es immer den Sinnen muſs vorgehalten werden, daſs es nur in der Erſcheinung gefällt. Es iſt ihm ferner darinnen gleich, daſs es keine Erkenntniſs von ſeinem Object verſchafft, noch voraus ſetzt. Es unterſcheidet ſich aber wieder ſehr von dem Angenehmen, weil es durch die Form ſeiner Erſcheinung, nicht durch die materielle Empfindung gefällt. Es gefällt zwar dem vernünftigen Subject bloſs, inſofern daſſelbe zugleich ſinnlich iſt, aber es gefällt auch dem ſinnlichen nur, inſofern daſſelbe zugleich vernünftig iſt. Es gefällt nicht bloſs dem Individuum, ſondern der Gattung, und ob es gleich nur durch ſeine Beziehung auf ſinnlich-vernünftige Weſen Exiſtenz erhält,

erhält, ſo iſt es doch von allen empiriſchen Beſtimmungen der Sinnlichkeit unabhängig, und es bleibt daſſelbe, auch wenn ſich die Privatbeſchaffenheit der Subjecte verändert. Das Schöne hat alſo eben das mit dem Guten gemein, worinn es von dem Angenehmen abweicht, und geht eben da von dem Guten ab, wo es ſich dem Angenehmen nähert.

Unter dem Guten iſt dasjenige zu verſtehen, worinn die Vernunft eine Angemeſſenheit zu ihren, theoretiſchen oder practiſchen Geſetzen erkennt. Es kann aber der nämliche Gegenſtand mit der theoretiſchen Vernunft vollkommen zuſammenſtimmen, und doch der practiſchen im höchſten Grad widerſprechend ſeyn. Wir können den Zweck einer Unternehmung mifsbilligen, und doch die Zweckmäſsigkeit in derſelben bewundern. Wir können die Genüſſe verachten, die der Wollüſtling zum Ziel ſeines Lebens macht, und doch ſeine Klugheit in der Wahl der Mittel und die Konſequenz ſeiner Grund-

ſätze loben. Was uns bloſs durch ſeine Form gefällt, iſt gut, und es iſt abſolut und ohne Bedingung gut, wenn ſeine Form zugleich auch ſein Innhalt iſt. Aber das Gute iſt ein Object der Empfindung, aber keiner unmittelbaren, wie das Angenehme, und auch keiner gemiſchten, wie das Schöne. Es erregt nicht Begierde, wie das erſte, und nicht Neigung, wie das zweyte. Die reine Vorſtellung des Guten kann nur Achtung einflöſsen.

Nach Feſtſetzung des Unterſchiedes zwiſchen dem Angenehmen, dem Guten und dem Schönen leuchtet ein, daſs ein Gegenſtand häſslich, unvollkommen, ja ſogar moraliſch verwerflich und doch angenehm ſeyn, doch den Sinnen gefallen könne; daſs ein Gegenſtand die Sinne empören und doch gut ſeyn, doch der Vernunft gefallen könne; daſs ein Gegenſtand ſeinem innern Weſen nach das moraliſche Gefühl empören, und doch in der Betrachtung gefallen, doch ſchön ſeyn könne. Die Urſache iſt, weil bey allen dieſen verſchie-

ſchiedenen Vorſtellungen ein anderes Vermögen des Gemüths und auf eine andere Art intereſſirt iſt.

Aber hiermit iſt die Klaſſifikation der äſthetiſchen Prädikate noch nicht erſchöpft; denn es giebt Gegenſtände, die zugleich häſslich, den Sinnen widrig und ſchrecklich, unbefriedigend für den Verſtand und in der moraliſchen Schätzung gleichgültig ſind, und die doch gefallen, ja die in ſo hohem Grad gefallen, daſs wir gerne das Vergnügen der Sinne, und des Verſtandes aufopfern, um uns den Genuſs derſelben zu verſchaffen.

Nichts iſt reizender in der Natur als eine ſchöne Landſchaft in der Abendröthe. Die reiche Mannichfaltigkeit und der milde Umriſs der Geſtalten, das unendlich wechſelnde Spiel des Lichts, der leichte Flor, der die fernen Objecte umkleidet, alles wirkt zuſammen, unſere Sinne zu ergötzen. Das ſanfte Geräuſch eines Waſſerfalls, das Schlagen der Nachtigallen, eine

angenehme Muſik ſoll dazu kommen, unſer Vergnügen zu vermehren. Wir ſind aufgelöſt in ſüſse Empfindungen von Ruhe, und indem unſere Sinne von der Harmonie der Farben, der Geſtalten und Töne auf das angenehmſte gerührt werden, ergötzt ſich das Gemüth an einem leichten und geiſtreichen Ideengang, und das Herz an einem Strom von Gefühlen.

Auf einmal erhebt ſich ein Sturm, der den Himmel und die ganze Landſchaft verfinſtert, der alle andere Töne überſtimmt oder ſchweigen macht, und uns alle jene Vergnügungen plötzlich raubt. Pechſchwarze Wolken umziehen den Horizont, betäubende Donnerſchläge fallen nieder, Blitz folgt auf Blitz, und unſer Geſicht wie unſer Gehör wird auf das widrigſte gerührt. Der Blitz leuchtet nur, um uns das ſchreckliche der Nacht deſto ſichtbarer zu machen; wir ſehen, wie er einſchlägt, ja wir fangen an zu fürchten, daſs er auch uns treffen möchte. Nichts deſtoweniger werden wir glauben, bey dem

Tauſch

Tauſch eher gewonnen als verloren zu haben, diejenigen Perſonen ausgenommen, denen die Furcht alle Freyheit des Urtheils raubt. Wir werden von dieſem furchtbaren Schauſpiel, das unſere Sinne zurückſtöſst, von einer Seite mit Macht angezogen, und verweilen uns bey demſelben mit einem Gefühl, das man zwar nicht eigentliche Luſt nennen kann, aber der Luſt oft weit vorzieht. Nun iſt aber dieſes Schauſpiel der Natur eher verderblich als gut (wenigſtens hat man gar nicht nöthig an die Nutzbarkeit eines Gewitters zu denken, um an dieſer Naturerſcheinung Gefallen zu finden) es iſt eher häſslich als ſchön, denn Finſterniſs kann als Beraubung aller Vorſtellungen, die das Licht verſchafft, nie gefallen, und die plötzliche Lufterſchütterung durch den Donner, ſo wie die plötzliche Lufterleuchtung durch den Blitz widerſprechen einer nothwendigen Bedingung aller Schönheit, die nichts abruptes, nichts gewaltſames verträgt. Ferner iſt dieſe Naturerſcheinung den bloſsen Sinnen eher ſchmerzhaft

als

als annehmlich, weil die Nerven des Geſichts und des Gehörs durch die plötzliche Abwechſelung von Dunkelheit und Licht, von dem Knallen des Donners zur Stille peinlich angeſpannt und dann eben ſo gewaltſam wieder erſchlafft werden. Und trotz allen dieſen Urſachen des Miſsfallens iſt ein Gewitter, für den, der es nicht fürchtet, eine anziehende Erſcheinung.

Ferner. Mitten in einer grünen und lachenden Ebene ſoll ein unbewachſener wilder Hügel hervorragen, der dem Auge einen Theil der Ausſicht entzieht. Jeder wird dieſen Erdhaufen hinweg wünſchen, als etwas, das die Schönheit der ganzen Landſchaft verunſtaltet. Nun laſſe man in Gedanken dieſen Hügel immer höher und höher werden, ohne das geringſte an ſeiner übrigen Form zu verändern, ſo daſs daſſelbe Verhältniſs zwiſchen ſeiner Breite und Höhe auch noch im Groſsen beybehalten wird. Anfangs wird das Miſsvergnügen über ihn zunehmen, weil ihn ſeine zunehmende Gröſse nur bemerkbarer,

nur

nur ſtörender macht. Man fahre aber fort, ihn bis über die doppelte Höhe eines Thurmes zu vergröſsern, ſo wird das Miſsvergnügen über ihn ſich unmerklich verlieren, und einem ganz andern Gefühle Platz machen. Iſt er endlich ſo hoch hinaufgeſtiegen, daſs es dem Auge beynahe unmöglich wird, ihn in ein einziges Bild zuſammen zu faſsen, ſo iſt er uns mehr werth, als die ganze ſchöne Ebene um in her, und wir würden den Eindruck, den er auf uns macht, ungern mit einem andern noch ſo ſchönen vertauſchen. Nun gebe man in Gedanken dieſem Berg eine ſolche Neigung, daſs es ausſieht, als wenn er alle Augenblicke herabſtürzen wollte, ſo wird das vorige Gefühl ſich mit einem andern vermiſchen; Schrecken wird ſich damit verbinden, aber der Gegenſtand ſelbſt wird nur deſto anziehender ſeyn. Geſetzt aber, man könnte dieſen ſich neigenden Berg durch einen andern unterſtützen, ſo würde ſich der Schrecken und mit ihm ein groſser Theil unſers Wohlgefallens verlieren. Geſetzt ferner, man ſtellte dicht an dieſen

dieſen Berg vier bis fünf andere, davon jeder um den vierten oder fünften Theil niedriger wäre als der zunächſt auf ihn folgende, ſo würde das erſte Gefühl, das uns ſeine Gröſse einflöſste, merklich geſchwächt werden — etwas ähnliches würde geſchehen, wenn man den Berg ſelbſt in zehn oder zwölf gleichförmige Abſätze theilte; auch wenn man ihn durch künſtliche Anlagen verzierte. Mit dieſem Berge haben wir nun anfangs keine andere Operation vorgenommen, als daſs wir ihn, ganz wie er war, ohne ſeine Form zu verändern, gröſser machten, und durch dieſen einzigen Umſtand wurde er aus einem gleichgültigen, ja ſogar widerwärtigen Gegenſtand in einen Gegenſtand des Wohlgefallens verwandelt. Bey der zweyten Operation haben wir dieſen groſsen Gegenſtand zugleich in ein Object des Schreckens verwandelt, und dadurch das Wohlgefallen an ſeinem Anblick vermehrt. Bey den übrigen damit vorgenommenen Operationen haben wir das Schreckenerregende ſeines Anblicks vermindert, und

da-

durch das Vergnügen geſchwächt. Wir haben die Vorſtellung ſeiner Gröſse ſubjectiv verringert, theils dadurch, daſs wir die Aufmerkſamkeit des Auges zertheilten, theils dadurch, daſs wir demſelben in den daneben geſtellten kleineren Bergen ein Maaſs verſchafften, womit es die Gröſse des Berges deſto leichter beherrſchen konnte. Gröſse und Schreckbarkeit können alſo in gewiſſen Fällen für ſich allein eine Quelle von Vergnügen abgeben.

Es giebt in der griechiſchen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häſslicheres Bild als die Furien oder Erinnyen, wenn ſie aus dem Orcus hervorſteigen, einen Verbrecher zu verfolgen. Ein ſcheuſslich verzerrtes Geſicht, hagre Figuren, ein Kopf, der ſtatt der Haare mit Schlangen bedeckt iſt, empören unſre Sinne eben ſo ſehr, als ſie unſern Geſchmack beleidigen. Wenn aber dieſe Ungeheuer vorgeſtellt werden, wie ſie den Muttermörder Oreſtes verfolgen, wie ſie die Fackel in ihren Hän-

Händen ſchwingen, und ihn raſtlos von einem Orte zum andern jagen, bis ſie endlich, wenn die zürnende Gerechtigkeit verſöhnt iſt, in den Abgrund der Hölle verſchwinden, ſo verweilen wir mit einem angenehmen Grauſen bey dieſer Vorſtellung. Aber nicht blofs die Gewiſſensangſt eines Verbrechers, welche durch die Furien verſinnlicht wird, ſelbſt ſeine pflichtwidrigen Handlungen, der wirkliche Aktus eines Verbrechens, kann uns in der Darſtellung gefallen. Die Medea des griechiſchen Trauerſpiels, Clytemneſtra, die ihren Gemahl ermordet, Oreſt der ſeine Mutter tödtet, erfüllen unſer Gemüth mit einer ſchauerlichen Luſt. Selbſt im gemeinen Leben entdecken wir, daſs uns gleichgültige, ja ſelbſt widrige und abſchreckende Gegenſtände zu intereſſiren anfangen, ſobald ſie ſich entweder dem Ungeheuren oder dem Schrecklichen nähern. Ein ganz gemeiner und unbedeutender Menſch fängt an, uns zu gefallen, ſobald eine heftige Leidenſchaft, die ſeinen Werth nicht im geringſten erhöht, ihn zu einem

Ge-

Gegenſtand der Furcht und des Schreckens macht; ſo wie ein gemeiner, nichts ſagender Gegenſtand für uns eine Quelle der Luſt wird, ſobald wir ihn ſo vergröſſern, daſs er unſer Faſſungsvermögen zu überſchreiten droht. Ein häſslicher Menſch wird noch häſslicher durch den Zorn, und doch kann er im Ausbruch dieſer Leidenſchaft, ſobald ſie nicht ins Lächerliche, ſondern ins Furchtbare verfällt, gerade noch den meiſten Reiz für uns haben. Selbſt bis zu den Thieren herab gilt dieſe Bemerkung. Ein Stier am Pfluge, ein Pferd am Karren, ein Hund, ſind gemeine Gegenſtände; reizen wir aber den Stier zum Kampfe, ſetzen wir das ruhige Pferd in Wuth, oder ſehen wir einen wüthenden Hund, ſo erheben ſich dieſe Thiere zu äſthetiſchen Gegenſtänden, und wir fangen an, ſie mit einem Gefühle zu betrachten, das an Vergnügen und Achtung grenzt. Der allen Menſchen gemeinſchaftliche Hang zum Leidenſchaftlichen, die Macht der ſympathetiſchen Gefühle, die uns in der Natur zum Anblick des Leidens,

dens, des Schreckens, des Entſetzens hintreibt, die in der Kunſt ſoviel Reiz für uns hat, die uns in das Schauſpielhaus lockt, die uns an den Schilderungen groſſer Unglücksfälle ſoviel Geſchmack finden läſst, alles dieſs beweiſt für eine vierte Quelle von Luſt, die weder das Angenehme, noch das Gute, noch das Schöne zu erzeugen im Stande ſind.

Alle bisher angeführten Beyſpiele haben etwas objectives in der Empfindung, die ſie bey uns erregen, mit einander gemein. In allen empfangen wir eine Vorſtellung von Etwas, „das entweder unſere „ſinnliche Faſſungskraft oder unſere ſinn„liche Widerſtehungskraft überſchrei„tet, oder zu überſchreiten droht," jedoch ohne dieſe Überlegenheit, bis zur Unterdrückung jener beyden Kräfte zu treiben, und ohne die Beſtrebung zum Erkenntniſs oder zum Widerſtand in uns niederzuſchlagen. Ein Mannichfaltiges wird uns dort gegeben, welches in Einheit zuſammen zu faſſen unſer anſchauendes Vermögen bis

bis an ſeine Grenzen treibt. Eine Kraft wird uns hier vorgeſtellt, gegen welche die unſrige verſchwindet, die wir aber doch damit zu vergleichen genöthigt werden. Entweder iſt es ein Gegenſtand, der ſich unſerm Anſchauungsvermögen zugleich darbietet und entzieht, und das Beſtreben zur Vorſtelluug weckt, ohne es Befriedigung hoffen zu laſſen; oder es iſt ein Gegenſtand, der gegen unſer Daſeyn ſelbſt feindlich aufzuſtehen ſcheint, uns gleichſam zum Kampf herausfodert, und für den Ausgang beſorgt macht. Eben ſo iſt in allen angeführten Fällen die nämliche Wirkung auf das Empfindungsvermögen ſichtbar. Alle ſetzen das Gemüth in eine unruhige Bewegung und ſpannen es an. Ein gewiſſer Ernſt, der bis zur Feyerlichkeit ſteigen kann, bemächtigt ſich unſerer Seele, und indem ſich in den ſinnlichen Organen deutliche Spuren von Beängſtigung zeigen, ſinkt der nachdenkende Geiſt in ſich ſelbſt zurück, und ſcheint ſich auf ein erhöhtes Bewuſstſeyn ſeiner ſelbſtſtändigen Kraft und Würde zu ſtützen. Dieſes Bewuſst-

ſeyn

ſeyn muſs ſchlechterdings überwiegend ſeyn, wenn das Groſse oder das Schreckliche einen äſthetiſchen Werth für uns haben ſoll. Weil ſich nun das Gemüth bey ſolchen Vorſtellungen begeiſtert und über ſich ſelbſt gehoben fühlt, ſo bezeichnet man ſie mit dem Namen des Erhabenen, ob gleich den Gegenſtänden ſelbſt objectiv nichts Erhabenes zukommt, und es alſo wohl ſchicklicher wäre, ſie erhebend zu nennen.

Wenn ein Object erhaben heiſsen ſoll, ſo muſs es ſich unſeren ſinnlichen Vermögen entgegenſetzen. Es laſſen ſich aber überhaupt zwey verſchiedene Verhältniſſe denken, in welchen die Dinge zu unſrer Sinnlichkeit ſtehen können, und dieſen gemäſs muſs es auch zwey verſchiedene Arten des Widerſtandes geben. Entweder werden ſie als Objecte betrachtet, von denen wir uns ein Erkenntniſs verſchaffen wollen, oder ſie werden als eine Macht angeſehen, mit der wir die unſrige vergleichen. Nach dieſer Eintheilung giebt

es

es auch zwey Gattungen des Erhabenen, das Erhabene der Erkenntniſs und das Erhabene der Kraft.

Nun tragen aber die ſinnlichen Vermögen nichts weiter zur Erkenntniſs bey, als daſs ſie den gegebenen Stoff auffaſſen und das Mannichfaltige deſſelben im Raum und in der Zeit aneinander ſetzen. Dieſes Mannichfaltige zu unterſcheiden, und zu ſortiren, iſt das Geſchäft des Verſtandes, nicht der Einbildungskraft. Für den Verſtand allein giebt es ein Verſchiedenes, für die Einbildungskraft (als Sinn) bloſs ein Gleichartiges, und es iſt alſo bloſs die Menge des Gleichartigen (die Quantität nicht die Qualität), was bey der ſinnlichen Auffaſſung der Erſcheinungen einen Unterſchied machen kann. Soll alſo das ſinnliche Vorſtellungsvermögen an einem Gegenſtand erliegen, ſo muſs dieſer Gegenſtand durch ſeine Quantität für die Einbildungskraft überſteigend ſeyn. Das Erhabene der Erkenntniſs beruht demnach auf der Zahl oder der Gröſse, und

und kann darum auch das mathemathiſche heiſsen *).

Von der

äſthetiſchen Gröſsenſchätzung.

Ich kann mir von der Quantität eines Gegenſtandes vier, von einander ganz verſchiedene, Vorſtellungen machen.

Der Thurm, den ich vor mir ſehe, iſt eine Gröſse.

Er iſt zweyhundert Ellen hoch.

Er iſt hoch.

Er iſt ein hoher (erhabener) Gegenſtand.

Es leuchtet in die Augen, daſs durch jedes dieſer viererley Urtheile, welche ſich doch ſämmtlich auf die Quantität des Thurms beziehen, etwas ganz verſchiedenes ausgeſagt wird. In den beyden erſten

*) Siehe Kants Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft.

sten Urtheilen wird der Thurm blofs als ein Quantum (als eine Gröfse) in den zwey übrigen wird er als ein *magnum* (als etwas Grofses) betrachtet.

Alles, was Theile hat, ist ein Quantum. Jede Anschauung, jeder Verstandesbegriff hat eine Gröfse, so gewifs dieser eine Sphäre und jene einen Innhalt hat. Die Quantität überhaupt kann also nicht gemeint seyn, wenn man von einem Gröfsenunterschied unter den Objekten redet. Die Rede ist hier von einer solchen Quantität, die einem Gegenstande vorzugsweise zukommt, d. h. die nicht blofs ein *quantum*, sondern zugleich ein *magnum* ist.

Bey jeder Gröfse denkt man sich eine Einheit, zu welcher mehrere gleichartige Theile verbunden sind. Soll also ein Unterschied zwischen Gröfse und Gröfse statt finden, so kann er nur darinn liegen, dafs in der Einen mehr, in der andern weniger Theile zur Einheit verbunden sind oder, dafs die Eine nur einen Theil in der an-

dern ausmacht. Dasjenige Quantum, welches ein anderes Quantum als Theil in ſich enthält, iſt gegen dieſes Quantum ein *magnum*.

Unterſuchen, wie oft ein beſtimmtes Quantum in einem andern enthalten iſt, heiſst dieſes Quantum meſſen (wenn es ſtetig) oder es zählen (wenn es nicht ſtetig iſt). Auf die zum Maaſs genommene Einheit kommt es alſo jederzeit an, ob wir einen Gegenſtand als ein Magnum betrachten ſollen, d. h. alle Gröſse iſt ein Verhältniſsbegriff.

Gegen ihr Maaſs gehalten iſt jede Gröſse ein Magnum, und noch mehr iſt ſie es gegen das Maaſs ihres Maaſses, mit welchem verglichen dieſes ſelbſt wieder ein Magnum iſt. Aber ſo wie es herabwärts geht, geht es auch aufwärts. Jedes Magnum iſt wieder klein, ſobald wir es uns in einem andern enthalten denken, und wo gibt es hier eine Grenze, da wir jede noch ſo groſse Zahlreihe mit ſich ſelbſt wieder multiplizieren können?

Auf

Auf dem Wege der Meſſung können wir alſo zwar auf die komparative, aber nie auf die abſolute Gröſse ſtoſsen, auf diejenige nämlich, welche in keinem andern Quantum mehr enthalten ſeyn kann, ſondern alle andern Gröſsen unter ſich befaſſet. Nichts würde uns ja hindern, daſs dieſelbe Verſtandeshandlung, die uns eine ſolche Gröſse lieferte, uns auch das Duplum derſelben lieferte, weil der Verſtand ſucceſſiv verfährt, und von Zahlbegriffen geleitet ſeine Syntheſe ins Unendliche fortſetzen kann. So lange ſich noch beſtimmen läſst, wie groſs ein Gegenſtand ſey, iſt er noch nicht (ſchlechthin) groſs, und kann durch dieſelbe Operation der Vergleichung zu einem ſehr kleinen herabgewürdiget werden. Dieſem nach könnte es in der Natur nur eine einzige Gröſse *per excellentiam* geben, nämlich das unendliche Ganze der Natur ſelbſt, dem aber nie eine Anſchauung entſprechen, und deſſen Syntheſis in keiner Zeit vollendet werden kann. Da ſich das Reich der Zahl nie erſchöpfen läſst, ſo

müſste es der Verſtand ſeyn, der ſeine Syntheſis endigt. Er ſelbſt müſste irgend eine Einheit als höchſtes und äuſserſtes Maaſs aufſtellen, und was darüber hinausragt, ſchlechthin für groſs erklären.

Dieſs geſchieht auch wirklich, wenn ich von dem Thurm, der vor mir ſteht, ſage, er ſey hoch, ohne ſeine Höhe zu beſtimmen. Ich gebe hier kein Maaſs der Vergleichung, und doch kann ich dem Thurm die abſolute Gröſse nicht zuſchreiben, da mich gar nichts hindert, ihn noch gröſser anzunehmen. Mir muſs alſo ſchon durch den bloſsen Anblick des Thurmes ein äuſserſtes Maaſs gegeben ſeyn, und ich muſs mir einbilden können, durch meinen Ausdruck: dieſer Thurm iſt hoch, auch jedem andern dieſes äuſserſte Maaſs vorgeſchrieben zu haben. Dieſes Maaſs liegt alſo ſchon in dem Begriffe eines Thurmes, und es iſt kein andres, als der Begriff ſeiner Gattungsgröſse.

Jedem

Jedem Dinge iſt ein gewiſſes Maximum der Gröſse entweder durch ſeine Gattung (wenn es ein Werk der Natur iſt) oder (wenn es ein Werk der Freyheit iſt) durch die Schranken der ihm zu Grunde liegenden Urſache und durch ſeinen Zweck vorgeſchrieben. Bey jeder Wahrnehmung von Gegenſtänden wenden wir, mit mehr oder weniger Bewuſstſeyn, dieſes Gröſſenmaafs an; aber unſere Empfindungen ſind ſehr verſchieden, je nachdem das Maafs, welches wir zum Grund legen, zufälliger oder nothwendiger iſt. Überſchreitet ein Object den Begriff ſeiner Gattungsgröſse, ſo wird es uns gewiſſermaafsen in Verwunderung ſetzen. Wir werden überraſcht, und unſre Erfahrung erweitert ſich, aber in ſofern wir an dem Gegenſtand ſelbſt kein Intereſſe nehmen, bleibt es bloſs bey dieſem Gefühle einer übertroffenen Erwartung. Wir haben jenes Maafs nur aus einer Reihe von Erfahrungen abgezogen, und es iſt gar keine Nothwendigkeit vorhanden, daſs es immer zutreffen muſs. Überſchreitet hingegen ein Erzeugniſs der

Frey-

Freyheit den Begriff, den wir uns von den Schranken ſeiner Urſache machten, ſo werden wir ſchon eine gewiſſe Bewunderung empfinden. Es iſt hier nicht bloſs die übertroffene Erwartung, es iſt zugleich eine Entledigung von Schranken, was uns bey einer ſolchen Erfahrung überraſcht. Dort blieb unſre Aufmerkſamkeit bloſs bey dem Produkte ſtehen, das an ſich ſelbſt gleichgültig war; hier wird ſie auf die hervorbringende Kraft hingezogen, welche moraliſch oder doch einem moraliſchen Weſen angehörig iſt, und uns alſo nothwendig intereſſieren muſs. Dieſes Intereſſe wird in eben dem Grade ſteigen, als die Kraft, welche das wirkende Principium ausmachte, edler und wichtiger, und die Schranke, welche wir überſchritten finden, ſchwerer zu überwinden iſt. Ein Pferd von ungewöhnlicher Gröſse wird uns angenehm befremden, aber noch mehr der geſchickte und ſtarke Reiter, der es bändigt. Sehen wir ihn nun gar mit dieſem Pferd über einen breiten und tiefen Graben ſetzen, ſo erſtaunen wir, und iſt

es

es eine feindliche Fronte, gegen welche wir ihn losſprengen ſehen, ſo geſellt ſich zu dieſem Erſtaunen Achtung, und es geht in Bewunderung über. In dem letztern Fall behandeln wir ſeine Handlung als eine dynamiſche Gröſse, und wenden unſern Begriff von menſchlicher Tapferkeit als Maasſtab darauf an, wo es nun darauf ankommt, wie wir uns ſelbſt fühlen, und was wir als äuſserſte Grenze der Herzhaftigkeit betrachten.

Ganz anders hingegen verhält es ſich, wenn der Gröſsenbegriff des Zwecks überſchritten wird. Hier legen wir keinen empiriſchen und zufälligen, ſondern einen rationalen und alſo nothwendigen Maasſtab zum Grunde, der nicht überſchritten werden kann, ohne den Zweck des Gegenſtandes zu vernichten. Die Gröſse eines Wohnhauſes iſt einzig durch ſeinen Zweck beſtimmt, die Gröſse eines Thurms kann bloſs durch die Schranken der Architektur beſtimmt ſeyn. Finde ich daher das Wohnhaus für ſeinen Zweck zu groſs, ſo muſs

es

TAYLOR INST. OXFORD

es mir nothwendig miſsfallen. Finde ich hingegen den Thurm meine Idee von Thurmeshöhen überſteigend, ſo wird er mich nur deſto mehr ergötzen. Warum? Jenes iſt ein Widerſpruch, dieſes nur eine unerwartete Übereinſtimmung mit dem was ich ſuche. Ich kann es mir ſehr wohl gefallen laſſen, das eine Schranke erweitert, aber nicht, daſs eine Abſicht verfehlt wird.

Wenn ich nun von einem Gegenſtand ſchlechtweg ſage, er ſey groſs, ohne hinzuzuſetzen, wie groſs er ſey, ſo erkläre ich ihn dadurch gar nicht für etwas abſolut groſses, dem kein Maasſsſtab gewachſen iſt; ich verſchweige bloſs das Maaſs, dem ich ihn unterwerfe, in der Vorausſetzung, daſs es in ſeinem bloſsen Begriff ſchon enthalten ſey. Ich beſtimme ſeine Gröſse zwar nicht ganz, nicht gegen alle denkbaren Dinge, aber doch zum Theil, und gegen eine gewiſſe Klaſſe von Dingen, alſo doch immer objektiv und logiſch, weil ich ein Verhältniſs ausſage, und nach einem Begriffe verfahre.

Die-

Dieſer Begriff kann aber empiriſch, alſo zufällig ſeyn, und mein Urtheil wird in dieſem Fall nur ſubjektive Gültigkeit haben. Ich mache vielleicht zur Gattungsgröſse, was nur die Gröſse gewiſſer Arten iſt, ich erkenne vielleicht für eine objektive Grenze, was nur die Grenze meines Subjektes iſt, ich lege vielleicht der Beurtheilung meinen Privatbegriff von dem Gebrauch und dem Zweck eines Dinges unter. Der Materie nach kann alſo meine Gröſsenſchätzung ganz ſubjektiv ſeyn, ob ſie gleich der Form nach objektiv, d. i. wirkliche Verhältniſsbeſtimmung iſt. Der Europäer hält den Patagonen für einen Rieſen, und ſein Urtheil hat auch volle Gültigkeit bey demjenigen Völkerſtamm, von dem er ſeinen Begriff menſchlicher Gröſse entlehnte; in Patagonien hingegen wird er Widerſpruch finden. Nirgends wird man den Einfluſs ſubjektiver Gründe auf die Urtheile der Menſchen mehr gewahr, als bey ihrer Gröſsenſchätzung, ſowohl bey körperlichen als bey unkörperlichen Dingen. Jeder Menſch,

kann

kann man annehmen, hat ein gewiſſes Kraft- und Tugendmaaſs in ſich, wornach er ſich bey der Gröſsenſchätzung moraliſcher Handlungen richtet. Der Geizhals wird das Geſchenk eines Guldens für eine ſehr groſse Anſtrengung ſeiner Freygebigkeit halten, wenn der Groſsmüthige mit der dreyfachen Summe noch zu wenig zu geben glaubt. Der Menſch von gemeinem Schlag hält ſchon das Nichtbetrügen für einen groſsen Beweis ſeiner Ehrlichkeit; ein anderer von zartem Gefühl trägt manchmal Bedenken, einen erlaubten Gewinn zu nehmen.

Obgleich in allen dieſen Fällen das Maaſs ſubjektiv iſt, ſo iſt die Meſſung ſelbſt immer objektiv; denn man darf nur das Maaſs allgemein machen, ſo wird die Gröſsenbeſtimmung allgemein eintreffen. So verhält es ſich wirklich mit den objektiven Maaſsen, die im allgemeinen Gebrauche ſind, ob ſie gleich alle einen ſubjektiven Urſprung haben, und von dem menſchlichen Körper hergenommen ſind.

Alle

Alle vergleichende Gröſsenſchätzung aber, ſie mag nun idealiſch oder körperlich, ſie mag ganz oder nur zum Theil beſtimmend ſeyn, führt nur zur relativen und niemals zur abſoluten Gröſse; denn wenn ein Gegenſtand auch wirklich das Maafs überſteigt, welches wir als ein höchſtes und äuſserſtes annehmen, ſo kann ja immer noch gefragt werden, um wieviel mal er es überſteige. Er iſt zwar ein Groſses gegen ſeine Gattung, aber noch nicht das Gröſstmögliche, und wenn die Schranke einmal überſchritten iſt, ſo kann ſie ins Unendliche fort überſchritten werden. Nun ſuchen wir aber die abſolute Gröſse, weil dieſe allein den Grund eines Vorzugs in ſich enthalten kann; da alle komparativen Gröſsen, als ſolche betrachtet, einander gleich ſind. Weil nichts den Verſtand nöthigen kann, in ſeinem Geſchäft ſtill zu ſtehen, ſo muſs es die Einbildungskraft ſeyn, welche demſelben eine Grenze ſetzt. Mit andern Worten: Die Gröſsenſchätzung muſs aufhören logiſch zu ſeyn, ſie muſs äſthetiſch verrichtet werden. Wenn

Wenn ich eine Gröſse logiſch ſchätze, ſo beziehe ich ſie immer auf mein Erkenntniſsvermögen; wenn ich ſie äſthetiſch ſchätze, ſo beziehe ich ſie auf mein Empfindungsvermögen. Dort erfahre ich etwas von dem Gegenſtand, hier hingegen erfahre ich bloſs an mir ſelbſt etwas, auf Veranlaſſung der vorgeſtellten Gröſse des Gegenſtandes. Dort erblicke ich etwas auſser mir, hier etwas in mir. Ich meſſe alſo auch eigentlich nicht mehr, ich ſchätze keine Gröſse mehr, ſondern ich ſelbſt werde mir augenblicklich zu einer Gröſse, und zwar zu einer unendlichen. Derjenige Gegenſtand, der mich mir ſelbſt zu einer unendlichen Gröſse macht, heiſst erhaben.

Das Erhabene der Gröſse iſt alſo keine objektive Eigenſchaft des Gegenſtandes, dem es beygelegt wird; es iſt bloſs die Wirkung unſers eigenen Subjekts auf Veranlaſſung jenes Gegenſtandes. Es entſpringt eines Theils aus dem vorgeſtellten Unvermögen der Einbildungskraft, die,

die, von der Vernunft als Foderung aufgeſtellte Totalität in Darſtellung der Gröſse zu erreichen, andern Theils aus dem vorgeſtellten Vermögen der Vernunft, eine ſolche Foderung aufſtellen zu können. Auf das erſte gründet ſich die zurückſtoſsende, auf das zweyte die anziehende Kraft des Groſsen und des Sinnlich-unendlichen.

Obgleich aber das Erhabene eine Erſcheinung iſt, welche erſt in unſerm Subjekt erzeugt wird, ſo muſs doch in den Objekten ſelbſt der Grund enthalten ſeyn, warum gerade nur dieſe und keine andern Objekte uns zu dieſem Gebrauch Anlaſs geben. Und weil wir ferner bey unſerm Urtheil das Prädikat des Erhabenen in den Gegenſtand legen, (wodurch wir andeuten, daſs wir dieſe Verbindung nicht bloſs willkührlich vornehmen, ſondern dadurch ein Geſetz für Jedermann aufzuſtellen meynen) ſo muſs in unſerm Subjekt ein nothwendiger Grund enthalten ſeyn, warum wir von einer gewiſſen

ſen Klaſſe von Gegenſtänden gerade dieſen und keinen andern Gebrauch machen.

Es giebt demnach innere und giebt äuſsere nothwendige Bedingungen des Mathematiſch-Erhabenen. Zu jenen gehört ein gewiſſes beſtimmtes Verhältniſs zwiſchen Vernunft und Einbildungskraft, zu dieſen ein beſtimmtes Verhältniſs des angeſchauten Gegenſtandes zu unſerm äſthetiſchen Gröſsenmaaſs.

Sowohl die Einbildungskraft als die Vernunft müſſen ſich mit einem gewiſſen Grad von Stärke äuſsern, wenn das Groſse uns rühren ſoll. Von der Einbildungskraft wird verlangt, daſs ſie ihr ganzes Comprehenſionsvermögen zu Darſtellung der Idee des Abſoluten aufbiete, worauf die Vernunft unnachläſslich dringt. Iſt die Phantaſie unthätig und träge, oder geht die Tendenz des Gemüths mehr auf Begriffe als auf Anſchauungen, ſo bleibt auch der erhabenſte Gegenſtand bloſs ein logiſches Objekt, und wird gar nicht vor das äſthetiſche

tiſche Forum gezogen. Dieſs iſt der Grund, warum Menſchen von überwiegender Stärke des analytiſchen Verſtandes für das äſthetiſch groſse ſelten viel Empfänglichkeit zeigen. Ihre Einbildungskraft iſt entweder nicht lebhaft genug, ſich auf Darſtellung des Abſoluten der Vernunft auch nur einzulaſſen, oder ihr Verſtand zu geſchäftig, den Gegenſtand ſich zuzueignen, und ihn aus dem Felde der Intuition in ſein diſkurſives Gebiet hinüber zu ſpielen.

Ohne eine gewiſſe Stärke der Phantaſie wird der groſse Gegenſtand gar nicht äſthetiſch, ohne eine gewiſſe Stärke der Vernunft hingegen wird der äſthetiſche nicht erhaben. Die Idee des Abſoluten erfodert ſchon eine mehr als gewöhnliche Entwicklung des höhern Vernunftvermögens, einen gewiſſen Reichthum an Ideen, und eine genauere Bekanntſchaft des Menſchen mit ſeinem edelſten Selbſt. Weſſen Vernunft noch gar keine Ausbildung empfangen hat, der wird von dem Groſsen der Sinne nie einen überſinnlichen Gebrauch zu machen

chen wiſſen. Die Vernunft wird ſich in das Geſchäft gar nicht miſchen, und es wird der Einbildungskraft allein, oder dem Verſtand allein überlaſſen bleiben. Die Einbildungskraft für ſich ſelbſt iſt aber weit entfernt, ſich auf eine Zuſammenfaſſung einzulaſſen, die ihr peinlich wird. Sie begnügt ſich alſo mit der bloſsen Auffaſſung und es fällt ihr gar nicht ein, ihren Darſtellungen Allheit geben zu wollen. Daher die ſtupide Unempfindlichkeit, mit der der Wilde im Schoofs der erhabenſten Natur und mitten unter den Symbolen des Unendlichen wohnen kann, ohne dadurch aus ſeinem thieriſchen Schlummer geweckt zu werden, ohne auch nur von weitem den groſsen Naturgeiſt zu ahnden, der aus dem Sinnlich-Unermeſslichen zu einer fühlenden Seele ſpricht.

Was der rohe Wilde mit dummer Gefühlloſigkeit anſtarrt, das flieht der entnervte Weichling als einen Gegenſtand des Grauens, der ihm nicht ſeine Kraft, nur ſeine Ohnmacht zeigt. Sein enges Herz

fühlt

fühlt ſich von groſsen Vorſtellungen peinlich auseinander geſpannt. Seine Phantaſie iſt zwar reizbar genug, ſich an der Darſtellung des Sinnlich Unendlichen zu verſuchen, aber ſeine Vernunft nicht ſelbſtſtändig genug, dieſes Unternehmen mit Erfolge zu endigen. Er will es erklimmen, aber auf halbem Wege ſinkt er ermattet hin. Er kämpft mit dem furchtbaren Genius, aber nur mit irdiſchen, nicht mit unſterblichen Waffen. Dieſer Schwäche ſich bewuſst entzieht er ſich lieber einem Anblick, der ihn niederſchlägt, und ſucht Hülfe bey der Tröſterin aller Schwachen, der Regel. Kann er ſich ſelbſt nicht aufrichten zu dem Groſsen der Natur, ſo muſs die Natur zu ſeiner kleinen Faſſungskraft herunter ſteigen. Ihre kühnen Formen muſs ſie mit künſtlichen vertauſchen, die ihr fremd aber ſeinem verzärtelten Sinne Bedürfniſs ſind. Ihren Willen muſs ſie ſeinem eiſernen Joch unterwerfen, und in die Feſſeln mathematiſcher Regelmäſsigkeit ſich ſchmiegen. So entſteht der ehemalige franzöſiſche Ge-

ſchmack in Gärten, der endlich faſt allgemein dem engliſchen gewichen iſt, aber ohne dadurch dem wahren Geſchmack merklich näher zu kommen. Denn der Charakter der Natur iſt eben ſo wenig bloſſe Mannichfaltigkeit als Einförmigkeit. Ihr geſetzter ruhiger Ernſt verträgt ſich eben ſo wenig mit dieſen ſchnellen und leichtſinnigen Übergängen, mit welchen man ſie in dem neuen Gartengeſchmack von einer Dekoration zur andern hinüber hüpfen läſst. Sie legt, indem ſie ſich verwandelt, ihre harmoniſche Einheit nicht ab, in beſcheidener Einfalt verbirgt ſie ihre Fülle, und auch in der üppigſten Freyheit ſehen wir ſie das Geſetz der Stetigkeit ehren *).

Zu

*) Die Gartenkunſt und die dramatiſche Dichtkunſt haben in neuern Zeiten ziemlich daſſelbe Schickſal, und zwar bey denſelben Nationen, gehabt. Dieſelbe Tyranney der Regel in den franzöſiſchen Gärten und in den franzöſiſchen Tragödien, dieſelbe bunte und wilde Regelloſigkeit in den Parks der Engländer und in ihrem Shakeſpear; und ſo wie der deutſche Geſchmack von jeher das Geſetz von den Aus-

Zu den objectiven Bedingungen des Mathematiſch-Erhabenen gehört fürs erſte, daſs der Gegenſtand, den wir dafür erkennen ſollen, ein Ganzes ausmache und alſo Einheit zeige; fürs zweyte, daſs er uns das höchſte ſinnliche Maaſs, womit wir alle Gröſsen zu meſſen pflegen, völlig unbrauchbar mache. Ohne das erſte würde die Einbildungskraft gar nicht aufgefodert werden, eine Darſtellung ſeiner Totalität zu verſuchen, ohne das zweyte würde ihr dieſer Verſuch nicht verunglücken können.

Der Horizont übertrifft jede Gröſse, die uns irgend vor Augen kommen kann, denn alle Raumgröſsen müſſen ja in demſelben liegen. Nichts deſtoweniger bemerken wir, daſs oft ein einziger Berg, der ſich darinn erhebt, uns einen weit ſtärkern Eindruck des Erhabenen zu geben im Stand iſt, als der ganze Geſichtskreis,

Ausländern empfangen, ſo muſste er auch in dieſem Stück zwiſchen jenen beiden Extremen hin und herſchwanken.

der nicht nur dieſen Berg, ſondern noch tauſend andere Gröſsen in ſich befaſst. Das kommt daher, weil uns der Horizont nicht als ein einziges Objekt erſcheint, und wir alſo nicht eingeladen werden, ihn in ein Ganzes der Darſtellung zuſammen zu faſſen. Entfernt man aber aus dem Horizont alle Gegenſtände, welche den Blick insbeſondere auf ſich ziehen, denkt man ſich auf eine weite und ununterbrochene Ebene oder auf die offenbare See, ſo wird der Horizont ſelbſt zu einem Objekt, und zwar zu dem erhabenſten, was dem Aug je erſcheinen kann. Die Kreisfigur des Horizonts trägt zu dieſem Eindruck beſonders viel bey, weil ſie an ſich ſelbſt ſo leicht zu faſſen iſt, und die Einbildungskraft ſich um ſo weniger erwehren kann, die Vollendung derſelben zu verſuchen.

Der äſthetiſche Eindruck der Gröſse beruht aber darauf, daſs die Einbildungskraft die Totalität der Darſtellung an dem gegebenen Gegenſtande fruchtlos verſucht,

ſucht, und dieſs kann nur dadurch geſchehen, daſs das höchſte Gröſsenmaaſs, welches ſie auf einmal deutlich faſſen kann, ſo vielmal zu ſich ſelbſt addiert, als der Verſtand deutlich zuſammen denken kann, für den Gegenſtand zu klein iſt. Daraus aber ſcheint zu folgen, daſs Gegenſtände von gleicher Gröſse auch einen gleich erhabenen Eindruck machen müſsten, und daſs der mindergroſse dieſen Eindruck weniger werde hervor bringen können, wogegen doch die Erfahrung ſpricht. Denn nach dieſer erſcheint der Theil nicht ſelten erhabener als das Ganze, der Berg oder der Thurm erhabener als der Himmel, in den er hinaufragt, der Fels erhabener als das Meer, deſſen Wellen ihn umſpühlen. Man muſs ſich aber hier der vorhin erwähnten Bedingung erinnern, vermöge welcher der äſthetiſche Eindruck nur dann erfolgt, wenn ſich die Imagination auf Allheit des Gegenſtandes einläſst. Unterläſst ſie dieſes bey dem weit gröſseren Gegenſtand, und beobachtet es hingegen bey dem Mindergroſsen, ſo kann ſie

von

von dem letztern äſthetiſch gerührt, und doch gegen den erſten unempfindlich ſeyn. Denkt ſie ſich aber dieſen als eine Gröſse, ſo denkt ſie ihn zugleich als Einheit, und dann mufs er nothwendig einen verhältnifsmäſsig ſtärkeren Eindruck machen, als er jenen an Gröſse übertrifft.

Alle ſinnliche Gröſsen ſind entweder im Raum (ausgedehnte Gröſsen) oder in der Zeit (Zahlgröſsen). Ob nun gleich jede ausgedehnte Gröſse zugleich eine Zahlgröſse iſt, (weil wir auch das im Raum gegebene in der Zeit auffaſſen müſſen) ſo iſt dennoch die Zahlgröſse ſelbſt nur in ſofern, als ich ſie in eine Raumgröſse verwandle, erhaben. Die Entfernung der Erde vom Sirius iſt zwar ein ungeheures Quantum in der Zeit, und wenn ich ſie in Allheit begreifen will, für meine Phantaſie überſchwenglich; aber ich laſſe mich auch nimmermehr darauf ein, dieſe Zeitgröſse anzuſchauen, ſondern helfe mir durch Zahlen, und nur alsdann, wenn ich mich erinnere, dafs die höchſte Raumgröſse, die ich

ich in Einheit zusammen fassen kann, z. B. ein Gebirge dennoch ein viel zu kleines und ganz unbrauchbares Maafs für diese Entfernung ist, erhalte ich den erhabenen Eindruck. Das Maafs für dieselbe nehme ich also doch von ausgedehnten Gröfsen, und auf das Maafs kommt es ja eben an, ob ein Objekt uns grofs erscheinen soll.

Das Grofse im Raum zeigt sich entweder in Längen oder in Höhen, (wozu auch die Tiefen gehören: denn die Tiefe ist nur eine Höhe unter uns, so wie die Höhe eine Tiefe über uns genannt werden kann. Daher die Lateinischen Dichter auch keinen Anstand nehmen, den Ausdruck *profundus* auch von Höhen zu gebrauchen;

ni faceret, maria ac terras coelumque profundum
quippe ferant rapidi secum. —

Höhen erscheinen durchaus erhabener, als gleich

gleich groſse Längen, wovon der Grund zum Theil darinn liegt, daſs ſich das dynamiſcherhabene mit dem Anblick der erſtern verbindet. Eine bloſse Länge, wie unabſehlich ſie auch ſey, hat gar nichts furchtbares an ſich, wohl aber eine Höhe, weil wir von dieſer herab ſtürzen können. Aus demſelben Grund iſt eine Tiefe noch erhabener als eine Höhe, weil die Idee des Furchtbaren ſie unmittelbar begleitet. Soll eine groſse Höhe ſchreckhaft für uns ſeyn, ſo müſſen wir uns erſt hinaufdenken, und ſie alſo in eine Tiefe verwandeln. Man kann dieſe Erfahrung leicht machen, wenn man einen mit blau untermiſchten bewölkten Himmel in einem Brunnen oder ſonſt in einem dunkeln Waſſer betrachtet, wo ſeine unendliche Tiefe einen ungleich ſchauerlicheren Anblick als ſeine Höhe giebt. Daſſelbe geſchieht in noch höherem Grade, wenn man ihn rücklings betrachtet, als wodurch er gleichfalls zu einer Tiefe wird, und, weil er das einzige Objekt iſt, das in das Auge fällt, unſre Einbildungskraft zu Darſtellung ſeiner Totalität

tät unwiderſtehlich nöthigt. Höhen und Tiefen wirken nämlich auch ſchon deſswegen ſtärker auf uns, weil die Schätzung ihrer Gröſse durch keine Vergleichung geſchwächt wird. Eine Länge hat an dem Horizont immer einen Maaſsſtab, unter welchem ſie verliert, denn ſoweit ſich eine Länge erſtreckt, ſoweit erſtreckt ſich auch der Himmel. Zwar iſt auch das höchſte Gebirge gegen die Höhe des Himmels klein, aber das lehrt bloſs der Verſtand, nicht das Auge, und es iſt nicht der Himmel, der durch ſeine Höhe die Berge niedrig macht, ſondern die Berge ſind es, die durch ihre Gröſse die Höhe des Himmels zeigen.

Es iſt daher nicht bloſs eine optiſch richtige, ſondern auch eine ſymboliſch wahre Vorſtellung, wenn es heiſst, daſs der Atlas den Himmel ſtütze. So wie nämlich der Himmel ſelbſt auf dem Atlas zu ruhen ſcheint, ſo ruht unſere Vorſtellung von der Höhe des Himmels auf der Höhe des Atlas. Der

Berg

Berg trägt alſo, in figürlichem Sinne, wirklich den Himmel, denn er hält denſelben für unſre ſinnliche Vorſtellung in der Höhe. Ohne den Berg würde der Himmel fallen, d. h. er wurde optiſch von ſeiner Höhe ſinken und erniedriget werden.

III.

Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden.

Wie ſehr auch einige neuere Aeſthetiker ſichs zum Geſchäft machen, die Künſte der Phantaſie und Empfindung gegen den allgemeinen Glauben, daſs ſie auf Vergnügen abzwecken, wie gegen einen herabſetzenden Vorwurf zu vertheidigen, ſo wird dieſer Glaube dennoch, nach wie vor, auf ſeinem feſten Grunde beſtehen, und die ſchönen Künſte werden ihren althergebrachten unabſtreitbaren und wohlthätigen Beruf nicht gern mit einem neuen ver-

vertauſchen, zu welchem man ſie groſsmüthig erhöhen will. Unbeſorgt, daſs ihre auf unſer Vergnügen abzielende Beſtimmung ſie erniedrige, werden ſie vielmehr auf den Vorzug ſtolz ſeyn, dasjenige unmittelbar zu leiſten, was alle übrigen Richtungen und Thätigkeiten des menſchlichen Geiſtes nur mittelbar erfüllen. Daſs der Zweck der Natur mit dem Menſchen ſeine Glückſeligkeit ſey, wenn auch der Menſch ſelbſt in ſeinem moraliſchen Handeln von dieſem Zwecke nichts wiſſen ſoll, wird wohl niemand bezweifeln, der überhaupt nur einen Zweck in der Natur annimmt. Mit dieſer alſo, oder vielmehr mit ihrem Urheber haben die ſchönen Künſte ihren Zweck gemein, Vergnügen auszuſpenden und Glückliche zu machen. Spielend verleihen ſie, was ihre ernſtern Schweſtern uns erſt mühſam erringen laſſen; ſie verſchenken, was dort erſt der ſauer erworbene Preis vieler Anſtrengungen zu ſeyn pflegt. Mit anſpannendem Fleiſse müſſen wir die Vergnügungen des Verſtandes, mit ſchmerzhaf-

ten

ten Opfern die Billigung der Vernunft, die Freuden der Sinne durch harte Entbehrungen erkaufen, oder das Uebermaaſs derſelben durch eine Kette von Leiden büſsen; die Kunſt allein gewährt uns Genüſſe, die nicht erſt abverdient werden dürfen, die kein Opfer koſten, die durch keine Reue erkauft werden. Wer wird aber das Verdienſt, auf dieſe Art zu ergötzen, mit dem armſeligen Verdienſt, zu beluſtigen, in eine Klaſſe ſetzen? Wer ſich einfallen laſſen, der ſchönen Kunſt bloſs deswegen jenen Zweck abzuſprechen, weil ſie über dieſen erhaben iſt?

Die wohlgemeinte Abſicht, das Moraliſchgute überall als höchſten Zweck zu verfolgen, die in der Kunſt ſchon ſo manches Mittelmäſsige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet. Um den Künſten einen recht hohen Rang anzuweiſen, um ihnen die Gunſt des Staats, die Ehrfurcht aller Menſchen zu erwerben, vertreibt man ſie aus ihrem eigenthüm-

thümlichen Gebieth, um ihnen einen Beruf aufzudringen, der ihnen fremd und ganz unnatürlich ist. Man glaubt ihnen einen grofsen Dienst zu erweisen, indem man ihnen, anstatt des frivolen Zwecks zu ergötzen, einen moralischen unterschiebt, und ihr so sehr in die Augen fallender Einfluss auf die Sittlichkeit muss diese Behauptung unterstützen. Man findet es widersprechend, dass dieselbe Kunst, die den höchsten Zweck der Menschheit in so grofsem Maafse befördert, nur beiläufig diese Wirkung leisten und einen so gemeinen Zweck, wie man sich das Vergnügen denkt, zu ihrem letzten Augenmerk haben sollte. Aber diesen anscheinenden Widerspruch würde, wenn wir sie hätten, eine bündige Theorie des Vergnügens und eine vollständige Philosophie der Kunst sehr leicht zu heben im Stande seyn. Aus dieser würde sich ergeben, dass ein freyes Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, dass die ganze sittliche Natur des Menschen dabey thätig

sey.

ſey. Aus ihr würde ſich ferner ergeben, daſs die Hervorbringung dieſes Vergnügens ein Zweck ſey, der ſchlechterdings nur durch moraliſche Mittel erreicht werden könne, daſs alſo die Kunſt, um das Vergnügen als ihren wahren Zweck vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müſſe. Für die Würdigung der Kunſt iſt es aber vollkommen einerley, ob ihr Zweck ein moraliſcher ſey, oder ob ſie ihren Zweck nur durch moraliſche Mittel erreichen könne, denn in beyden Fällen hat ſie es mit der Sittlichkeit zu thun, und muſs mit dem ſittlichen Gefühl im engſten Einverſtändniſs handeln; aber für die Vollkommenheit der Kunſt iſt es nichts weniger als einerlei, welches von beiden ihr Zweck und welches das Mittel iſt. Iſt der Zweck ſelbſt moraliſch, ſo verliert ſie das, wodurch ſie allein mächtig iſt, ihre Freiheit, und das, wodurch ſie ſo allgemein wirkſam iſt, den Reiz des Vergnügens. Das Spiel verwandelt ſich in ein ernſthaftes Geſchäft; und doch iſt es gerade das Spiel, wodurch

ſie

ſie das Geſchäft am beſten vollführen kann. Nur indem ſie ihre *höchſte* äſthetiſche Wirkung erfüllt, wird ſie einen wohlthätigen Einfluſs auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem ſie ihre völlige Freiheit ausübt, kann ſie ihre höchſte äſthetiſche Wirkung erfüllen.

Es iſt ferner gewiſs, daſs jedes Vergnügen, in ſofern es aus ſittlichen Quellen flieſst, den Menſchen ſittlich verbeſſert, und daſs hier die Wirkung wieder zur Urſache werden muſs. Die Luſt am Schönen, am Rührenden, am Erhabenen ſtärkt unſre moraliſchen Gefühle, wie das Vergnügen am Wohlthun, an der Liebe u. ſ. f. alle dieſe Neigungen ſtärkt. Eben ſo, wie ein vergnügter Geiſt das gewiſſe Loos eines ſittlich vortrefflichen Menſchen iſt, ſo iſt ſittliche Vortrefflichkeit gern die Begleiterin eines vergnügten Gemüths. Die Kunſt wirkt alſo nicht deswegen allein ſittlich, weil ſie durch ſittliche Mittel ergötzt, ſondern auch deswegen, weil das Vergnügen ſelbſt, das die Kunſt gewährt, ein Mittel zur Sittlichkeit wird.

Die

Die Mittel, wodurch die Kunſt ihren Zweck erreicht, ſind ſo vielfach, als es überhaupt Quellen eines freyen Vergnügens giebt. Frey aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobey die geiſtigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft thätig ſind und wo die Empfindung durch eine Vorſtellung erzeugt wird; im Gegenſatz von dem phyſiſchen oder ſinnlichen Vergnügen, wobey die Seele einer blinden Naturnothwendigkeit unterworfen wird, und die Empfindung unmittelbar auf ihre phyſiſche Urſache erfolget. Die ſinnliche Luſt iſt die einzige, die vom Gebiet der ſchönen Kunſt ausgeſchloſſen wird, und eine Geſchicklichkeit, die ſinnliche Luſt zu erwecken, kann ſich nie oder alsdann nur zur Kunſt erheben, wenn die ſinnlichen Eindrücke nach einem Kunſtplan geordnet, verſtärkt oder gemäſsigt werden, und dieſe Planmäſsigkeit durch die Vorſtellung erkannt wird. Aber auch in dieſem Fall wäre nur dasjenige an ihr Kunſt, was der Gegenſtand eines freyen Vergnügens iſt, nehmlich der Geſchmack in der

Anordnung, der unſern Verſtand ergötzt, nicht die phyſiſchen Reize ſelbſt, die nur unſre Sinnlichkeit vergnügen.

Die allgemeine Quelle jedes, auch des ſinnlichen, Vergnügens iſt Zweckmäſsigkeit. Das Vergnügen iſt ſinnlich, wenn die Zweckmäſsigkeit nicht durch die Vorſtellungskräfte erkannt wird, ſondern bloſs durch das Geſetz der Nothwendigkeit die Empfindung des Vergnügens zur phyſiſchen Folge hat. So erzeugt eine zweckmäſsige Bewegung des Bluts und der Lebensgeiſter in einzelnen Organen oder in der ganzen Maſchine die körperliche Luſt mit allen ihren Arten und Modificationen; wir fühlen dieſe Zweckmäſsigkeit durch das Medium der angenehmen Empfindung, aber wir gelangen zu keiner, weder klaren noch verworrenen Vorſtellung von ihr.

Das Vergnügen iſt frey, wenn wir uns die Zweckmäſsigkeit vorſtellen, und die angenehme Empfindung die Vorſtellung begleitet, alle Vorſtellungen alſo, wodurch wir

wir Übereinſtimmung und Zweckmäſsigkeit erfahren, ſind Quellen eines freyen Vergnügens, und in ſofern fähig, von der Kunſt zu dieſer Abſicht gebraucht zu werden. Sie erſchöpfen ſich in folgenden Klaſſen: Gut, Wahr, Vollkommen, Schön, Rührend, Erhaben. Das Gute beſchäftigt unſre Vernunft, das Wahre und Vollkommene den Verſtand; das Schöne den Verſtand mit der Einbildungskraft, das Rührende und Erhabene die Vernunft mit der Einbildungskraft. Zwar ergötzt auch ſchon der Reiz oder die zur Thätigkeit aufgefoderte Kraft, aber die Kunſt bedient ſich des Reizes nur, um die höhern Gefühle der Zweckmäſsigkeit zu begleiten; allein betrachtet verliert er ſich unter die Lebensgefühle, nnd die Kunſt verſchmäht ihn, wie alle ſinnlichen Lüſte.

Die Verſchiedenheit der Quellen, aus welchen die Kunſt das Vergnügen ſchöpft, das ſie uns gewähret, kann für ſich allein zu keiner Eintheilung der Künſte berechtigen, da in derſelben Kunſtklaſſe mehre-

re, ja oft alle Arten des Vergnügens zuſammen flieſsen können. Aber in ſo fern eine gewiſſe Art derſelben als Hauptzweck verfolgt wird, kann ſie, wenn gleich nicht eine eigene Klaſſe, doch eine eigne Anſicht der Kunſtwerke gründen. So, z. B. könnte man diejenigen Künſte, welche den Verſtand und die Einbildungskraft vorzugsweiſe befriedigen, diejenigen alſo, die das Wahre, das Vollkommene, das Schöne zu ihrem Hauptzweck machen, unter dem Nahmen der ſchönen Künſte (Künſte des Geſchmacks, Künſte des Verſtandes) begreifen; diejenigen hingegen, die die Einbildungskraft mit der Vernunft vorzugsweiſe beſchäftigen, alſo das Gute, das Erhabene und Rührende zu ihrem Hauptgegenſtand haben, unter dem Nahmen der Rührenden Künſte (Künſte des Gefühls, des Herzens) in eine beſondere Klaſſe vereinigen. Zwar iſt es unmöglich, das Rührende von dem Schönen durchaus zu trennen, aber ſehr gut kann das Schöne ohne das Rührende beſtehen. Wenn alſo gleich dieſe verſchiedene Anſicht zu

kei-

keiner vollkommenen Eintheilung der freyen Künſte berechtigt, ſo dient ſie wenigſtens dazu, die Principien zu Beurtheilung derſelben näher anzugeben und der Verwirrung vorzubeugen, welche unvermeidlich einreiſsen muſs, wenn man bey einer Geſetzgebung in äſthetiſchen Dingen die ganz verſchiedenen Felder des Rührenden und des Schönen verwechſelt.

Das Rührende und Erhabene kommen darinn überein, daſs ſie Luſt durch Unluſt hervorbringen, daſs ſie uns alſo (da die Luſt aus Zweckmäſsigkeit, der Schmerz aber aus dem Gegentheil entſpringt) eine Zweckmäſsigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit vorausſetzt.

Das Gefühl des Erhabenen beſteht einerſeits aus dem Gefühl unſrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenſtand zu umfaſſen, anderſeits aber aus dem Gefühl unſrer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erſchrickt, und dasjenige ſich geiſtig unterwirft, dem unſre

ſinn-

ſinnlichen Kräfte unterliegen. Der Gegenſtand des Erhabenen widerſtreitet alſo unſerm ſinnlichen Vermögen, und dieſe Unzweckmäſsigkeit muſs uns nothwendig Unluſt erwecken. Aber ſie wird zugleich eine Veranlaſſung, ein anderes Vermögen in uns zu unſerm Bewuſstſeyn zu bringen, welches demjenigen, woran die Einbildungskraft erliegt, überlegen iſt. Ein erhabener Gegenſtand iſt alſo eben dadurch, daſs er der Sinnlichkeit widerſtreitet, zweckmäſsig für die Vernunft, und ergötzt durch das höhere Vermögen, indem er durch das niedrige ſchmerzt.

Rührung, in ſeiner ſtrengen Bedeutung, bezeichnet die gemiſchte Empfindung des Leidens und der Luſt an dem Leiden. Rührung kann man alſo nur dann über eigenes Unglück empfinden, wenn der Schmerz über daſſelbe gemäſsigt genug iſt, um der Luſt Raum zu laſſen, die etwa ein mitleidender Zuſchauer dabey empfindet. Der Verluſt eines groſsen Guts ſchlägt uns heute zu Boden, und un-

unſer Schmerz rührt den Zuſchauer; in einem Jahr erinnern wir uns dieſes Leidens ſelbſt mit Rührung. Der Schwache iſt jederzeit ein Raub ſeines Schmerzens, der Held und der Weiſe werden vom höchſten eigenen Unglück nur gerührt.

Rührung enthält eben ſo, wie das Gefühl des Erhabenen, zwey Beſtandtheile, Schmerz und Vergnügen; alſo hier wie dort liegt der Zweckmäſsigkeit eine Zweckwidrigkeit zum Grunde. So ſcheint es eine Zweckwidrigkeit in der Natur zu ſeyn, daſs der Menſch leidet, der doch nicht zum Leiden beſtimmt iſt, und dieſe Zweckwidrigkeit thut uns wehe. Aber dieſes Wehethun der Zweckwidrigkeit iſt zweckmäſsig für unſere vernünftige Natur überhaupt und in ſo fern es uns zur Thätigkeit auffordert, zweckmäſsig für die menſchliche Geſellſchaft. Wir müſſen alſo über die Unluſt ſelbſt, welche das Zweckwidrige in uns erregt, nothwendig Luſt empfinden, weil jene Unluſt zweckmäſsig iſt. Um zu beſtimmen, ob bey einer Rührung die

die Luſt oder die Unluſt hervorſtechen werde, kommt es darauf an, ob die Vorſtellung der Zweckwidrigkeit oder die der Zweckmäſsigkeit die Oberhand behält. Dieſs kann nun entweder von der Menge der Zwecke, die erreicht oder verletzt werden, oder von ihrem Verhältniſs zu dem letzten Zweck aller Zwecke abhängen.

Das Leiden des Tugendhaften rührt uns ſchmerzhafter, als das Leiden des Laſterhaften, weil dort nicht nur dem allgemeinen Zweck der Menſchen, glücklich zu ſeyn, ſondern auch dem beſondern, daſs die Tugend glücklich mache, hier aber nur dem erſtern widerſprochen wird. Hingegen ſchmerzt uns das Glück des Böſewichts auch weit mehr, als das Unglück des Tugendhaften, weil erſtlich das Laſter ſelbſt und zweytens die Belohnung des Laſters eine Zweckwidrigkeit enthalten.

Aufserdem iſt die Tugend weit mehr geſchickt, ſich ſelbſt zu belohnen, als das glückliche Laſter ſich zu beſtrafen; eben

des-

deswegen wird der Rechtſchaffene im Unglück weit eher der Tugend getreu bleiben, als der Laſterhafte im Glück zur Tugend umkehren.

Vorzüglich aber kommt es bey Beſtimmung des Verhältniſſes der Luſt zu der Unluſt in Rührungen darauf an, ob der verletzte Zweck den erreichten oder der erreichte den, der verletzt wird, an Wichtigkeit übertreffen. Keine Zweckmäſsigkeit geht uns ſo nah an, als die moraliſche und nichts geht über die Luſt, die wir über dieſe empfinden. Die Naturzweckmäſsigkeit könnte noch immer problematiſch ſeyn, die moraliſche iſt uns erwieſen. Sie allein gründet ſich auf unſre vernünftige Natur und auf innre Nothwendigkeit. Sie iſt uns die nächſte, die wichtigſte, und zugleich die erkennbarſte, weil ſie durch nichts von auſsen, ſondern durch ein innres Princip unſrer Vernunft beſtimmt wird. Sie iſt das Palladium unſrer Freiheit.

Dieſe

Dieſe moraliſche Zweckmäſsigkeit wird am lebendigſten erkannt, wenn ſie im Widerſpruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweiſt ſich die ganze Macht des Sittengeſetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menſchliches Herz verlieren. Unter dieſen Naturkräften iſt alles begriffen, was nicht moraliſch iſt, alles was nicht unter der höchſten Geſetzgebung der Vernunft ſtehet; alſo Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenſchaften ſo gut, als phyſiſche Nothwendigkeit und das Schickſal. Je furchtbarer die Gegner, deſto glorreicher der Sieg; der Widerſtand allein kann die Kraft ſichtbar machen. Aus dieſem folgt, „daſs „das höchſte Bewuſstſeyn unſrer moraliſchen Natur nur in einem gewaltſamen „Zuſtande, im Kampfe, erhalten werden „kann, und daſs das höchſte moraliſche „Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet ſeyn wird."

Diejenige Dichtungsart alſo, welche uns die moraliſche Luſt in vorzüglichem Grade

Grade gewährt, muſs ſich eben deswegen der gemiſchten Empfindungen bedienen, und uns durch den Schmerz ergötzen. Dieſs thut vorzugsweiſe die Tragödie, und ihr Gebiet umfaſst alle mögliche Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäſsigkeit einer moraliſchen, oder auch eine moraliſche Zweckmäſsigkeit der andern, die höher iſt, aufgeopfert wird. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, nach dem Verhältniſs, in welchem die moraliſche Zweckmäſsigkeit im Widerſpruch mit der andern erkannt und empfunden wird, eine Stuffenleiter des Vergnügens von der unterſten bis zur höchſten hinaufzuführen, und den Grad der angenehmen oder ſchmerzhaften Rührung a priori aus dem Princip der Zweckmäſsigkeit beſtimmt anzugeben. Ja vielleicht lieſsen ſich aus eben dieſem Princip beſtimmte Ordnungen der Tragödie ableiten, und alle mögliche Klaſſen derſelben a priori in einer vollſtändigen Tafel erſchöpfen; ſo, daſs man im Stande wäre, jeder gegebenen Tragödie ihren Platz anzuweiſen und den

Grad

Grad ſowohl als die Art der Rührung im voraus zu berechnen, über den ſie ſich, vermöge ihrer Species nicht erheben kann. Aber dieſer Gegenſtand bleibt einer eigenen Erörterung vorbehalten.

Wie ſehr die Vorſtellung der moraliſchen Zweckmäſsigkeit der Naturzweckmäſsigkeit in unſerm Gemüth vorgezogen werde, wird aus einzelnen Beiſpielen einleuchtend zu erkennen ſeyn.

Wenn wir Hüon und Amanda an den Marterpfahl gebunden ſehen; beyde aus freyer Wahl bereit, lieber den fürchterlichen Feuertod zu ſterben, als durch Untreue gegen das Geliebte ſich einen Thron zu erwerben — was macht uns wohl dieſen Auftritt zum Gegenſtand eines ſo himmliſchen Vergnügens? Der Widerſpruch ihres gegenwärtigen Zuſtands mit dem lachenden Schickſale, daſs ſie verſchmähten, die anſcheinende Zweckwidrigkeit der Natur, welche Tugend mit Elend lohnt, die naturwidrige Verläugnung

nung der Selbſtliebe u. ſ. f. ſollten uns, da ſie ſo viele Vorſtellungen von Zweckwidrigkeit in unſre Seele rufen, mit dem empfindlichſten Schmerz erfüllen — aber was kümmert uns die Natur mit allen ihren Zwecken und Geſetzen, wenn ſie durch ihre Zweckwidrigkeit eine Veranlaſſung wird, uns die moraliſche Zweckmäſſigkeit in uns in ihrem volleſten Lichte zu zeigen? Die Erfahrung von der ſiegenden Macht des ſittlichen Geſetzes, die wir bey dieſem Anblick machen, iſt ein ſo hohes, ſo weſentliches Gut, daſs wir ſogar verſucht werden, uns mit dem Uebel auszuſöhnen, dem wir es zu verdanken haben. Uebereinſtimmung im Reich der Freiheit ergötzt uns unendlich mehr, als alle Widerſprüche in der natürlichen Welt uns zu betrüben vermögen.

Wenn Koriolan, von der Gatten- und Kindes- und Bürgerpflicht beſiegt, das ſchon ſo gut als eroberte Rom verläſst, ſeine Rache unterdrückt, ſein Heer zurückführt, und ſich dem Haſs eines eiferſüch-

süchtigen Nebenbuhlers zum Opfer dahingiebt, so begeht er offenbar eine sehr zweckwidrige Handlung; er verliert durch diesen Schritt nicht nur die Frucht aller bisherigen Siege, sondern rennt auch vorsätzlich seinem Verderben entgegen — aber wie trefflich, wie unaussprechlich grofs ist es auf der andern Seite, den gröbsten Widerspruch mit der Neigung einem Widerspruch mit dem sittlichen Gefühl kühn vorzuziehen, und auf solche Art, dem höchsten Interesse der Sinnlichkeit entgegen, gegen die Regeln der Klugheit zu verstofsen, um nur mit der höhern moralischen Pflicht übereinstimmend zu handeln? Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grad zweckmäfsig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so mufs das Leben der Sittlichkeit nach-

nachſtehen. „Es iſt nicht nöthig, daſs ich lebe, aber es iſt nöthig, daſs ich Rom vor dem Hunger ſchütze," ſagt der groſse Pompejus, da er nach Afrika ſchiffen ſoll, und ſeine Freunde ihm anliegen, ſeine Abfahrt zu verſchieben, bis der Seeſturm vorüber ſey.

Aber das Leben eines Verbrechers iſt nicht weniger tragiſch ergötzend, als das Leiden des Tugendhaften; und doch erhalten wir hier die Vorſtellung einer moraliſchen Zweckwidrigkeit. Der Widerſpruch ſeiner Handlung mit dem Sittengeſetz ſollte uns mit Unwillen, die moraliſche Unvollkommenheit, die eine ſolche Art zu handeln vorausſetzt, mit Schmerz erfüllen; wenn wir auch das Unglück der Schuldloſen nicht einmal in Anſchlag brächten, die das Opfer davon werden. Hier iſt keine Zufriedenheit mit der Moralität der Perſonen, die uns für den Schmerz zu entſchädigen vermöchte, den wir über ihr Handeln und Leiden empfinden — und doch iſt beydes ein ſehr dankbarer Gegenſtand

ſtand für die Kunſt, bey dem wir mit hohem Wohlgefallen verweilen. Es wird nicht ſchwer ſeyn, dieſe Erſcheinung mit dem bisher geſagten in Übereinſtimmung zu zeigen.

Nicht allein der Gehorſam gegen das Sittengeſetz giebt uns die Vorſtellung moraliſcher Zweckmäſsigkeit, auch der Schmerz über Verletzung deſſelben thut es. Die Traurigkeit, welche das Bewuſstſeyn moraliſcher Unvollkommenheit erzeugt, iſt zweckmäſsig, weil ſie der Zufriedenheit gegenüber ſteht, die das moraliſche Rechtthun begleitet. Reue, Selbſtverdammung, ſelbſt in ihrem höchſten Grad, in der Verzweiflung, ſind moraliſch erhaben, weil ſie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Bruſt des Verbrechers ein unbeſtechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte, und ſeine Anſprüche ſelbſt gegen das feurigſte Intereſſe der Selbſtliebe geltend machte. Reue über eine That entſpringt aus der Vergleichung derſelben mit dem Sittengeſetz, und iſt

Miſs-

Miſsbilligung dieſer That, weil ſie dem Sittengeſetz widerſtreitet. Alſo muſs im Augenblick der Reue das Sittengeſetz die höchſte Inſtanz im Gemüth eines ſolchen Menſchen ſeyn; es muſs ihm wichtiger ſeyn, als ſelbſt der Preis des Verbrechens, weil das Bewuſstſeyn des beleidigten Sittengeſetzes ihm den Genuſs dieſes Preiſes vergällt. Der Zuſtand eines Gemüths aber, in welchem das Sittengeſetz für die höchſte Inſtanz erkannt wird, iſt moraliſch zweckmäſsig, alſo eine Quelle moraliſcher Luſt. Und was kann auch erhabener ſeyn, als jene heroiſche Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben ſelbſt in den Staub tritt, weil ſie die miſsbilligende Stimme ihres innern Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann? Ob der Tugendhafte ſein Leben freiwillig dahin giebt, um dem Sittengeſetz gemäſs zu handeln — oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewiſſens ſein Leben mit eigner Hand zerſtört, um die Übertretung jenes Geſetzes an ſich zu beſtrafen, ſo ſteigt unſre Achtung für das Sittengeſetz zu einem

gleich hohen Grad empor; und, wenn ja noch ein Unterſchied ſtatt fände, ſo würde er vielmehr zum Vortheil des Letztern ausfallen, da das beglückende Bewuſstſeyn des Rechthandelns dem Tugendhaften ſeine Entſchlieſsung doch einigermaſſen konnte erleichtert haben, und das ſittliche Verdienſt an einer Handlung gerade um eben ſoviel abnimmt, als Neigung und Luſt daran Antheil haben. Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengeſetzes nur ſpäter, nicht ſchwächer; es ſind Gemälde der erhabenſten Sittlichkeit, nur in einem gewaltſamen Zuſtand entworfen. Ein Menſch, der wegen einer verletzten moraliſchen Pflicht verzweifelt, tritt eben dadurch zum Gehorſam gegen dieſelbe zurück, und je furchtbarer ſeine Selbſtverdammung ſich äuſsert, deſto mächtiger ſehen wir das Sittengeſetz ihm gebieten.

Aber es giebt Fälle, wo das moraliſche Vergnügen nur durch einen moraliſchen Schmerz erkauft wird, und dieſs geſchieht, wenn

wenn eine moraliſche Pflicht übertreten werden muſs, um einer höhern und allgemeinern deſto gemäſser zu handeln. Wäre Koriolan, anſtatt ſeine eigene Vaterſtadt zu belagern, vor Antium oder Korioli mit einem römiſchen Heere geſtanden, wäre ſeine Mutter eine Volſcierin geweſen, und ihre Bitten hätten die nehmliche Wirkung auf ihn gehabt, ſo würde dieſer Sieg der Kindespflicht den entgegengeſetzten Eindruck auf uns machen. Der Ehrerbietung gegen die Mutter ſtände dann die weit höhere bürgerliche Verbindlichkeit entgegen, welche im Colliſionsfall vor jener den Vorzug verdient. Jener Commandant, dem die Wahl gelaſſen wird, entweder die Stadt zu übergeben, oder ſeinen gefangenen Sohn vor ſeinen Augen durchbohrt zu ſehen, wählt ohne Bedenken das Letztere, weil die Pflicht gegen ſein Kind der Pflicht gegen ſein Vaterland billig untergeordnet iſt. Es empört zwar im erſten Augenblick unſer Herz, daſs ein Vater dem Naturtriebe und der Vaterpflicht ſo widerſprechend handelt,

aber es reiſst uns bald zu einer ſüſsen Bewunderung hin, daſs ſogar ein moraliſcher Antrieb, und wenn er ſich ſelbſt mit der Neigung gattet, die Vernunft in ihrer Geſetzgebung nicht irre machen kann. Wenn der Korinthier Timoleon einen geliebten, aber ehrſüchtigen Bruder Timophanes ermorden läſst, weil ſeine Meinung von patriotiſcher Pflicht ihn zu Vertilgung alles deſſen, was die Republik in Gefahr ſetzt, verbindet, ſo ſehen wir ihn zwar nicht ohne Entſetzen und Abſcheu dieſe naturwidrige, dem moraliſchen Gefühl ſo ſehr widerſtreitende Handlung begehen, aber unſer Abſcheu löſt ſich bald in die höchſte Achtung der heroiſchen Tugend auf, die ihre Ausſprüche gegen jeden fremden Einfluſs der Neigung behauptet, und im ſtürmiſchen Widerſtreit der Gefühle eben ſo frey und eben ſo richtig, als im Zuſtand der höchſten Ruhe entſcheidet. Wir können über republikaniſche Pflicht mit Timoleon ganz verſchieden denken; das ändert an unſerm Wohlgefallen nichts. Vielmehr ſind es gerade

ſolche

ſolche Fälle, wo unſer Verſtand nicht auf der Seite der handelnden Perſon iſt, aus welchen man erkennt, wie ſehr wir Pflichtmäſsigkeit über Zweckmäſsigkeit, Einſtimmung mit der Vernunft über die Einſtimmung mit dem Verſtande erheben.

Ueber keine moraliſche Erſcheinung aber wird das Urtheil der Menſchen ſo verſchieden ausfallen, als gerade über dieſe, und der Grund dieſer Verſchiedenheit darf nicht weit geſucht werden. Der moraliſche Sinn liegt zwar in allen Menſchen, aber nicht bey allen in derjenigen Stärke und Freiheit, wie er bey Beurtheilung dieſer Fälle vorausgeſetzt werden muſs. Für die Meiſten iſt es genug, eine Handlung zu billigen, weil ihre Einſtimmung mit dem Sittengeſetz leicht gefaſst wird, und eine andere zu verwerfen, weil ihr Widerſtreit mit dieſem Geſetz in die Augen leuchtet. Aber ein heller Verſtand und eine von jeder Naturkraft, alſo auch von moraliſchen Trieben (in ſofern ſie inſtinktartig wirken) unabhängige Vernunft

wird

wird erfodert, die Verhältniſſe moraliſcher Pflichten zu dem höchſten Princip der Sittlichkeit richtig zu beſtimmen. Daher wird die nehmliche Handlung, in welcher einige wenige die höchſte Zweckmäſsigkeit erkennen, dem groſsen Haufen als ein empörender Widerſpruch erſcheinen, ob gleich beide ein moraliſches Urtheil fällen; daher rührt es, daſs die Rührung an ſolchen Handlungen nicht in der Allgemeinheit mitgetheilt werden kann, wie die Einheit der menſchlichen Natur und die Nothwendigkeit des moraliſchen Geſetzes erwarten läſst. Aber auch das wahrſte und höchſte Erhabene iſt, wie man weiſs, vielen Ueberſpannung und Unſinn, weil das Maaſs der Vernunft, die das Erhabene erkennt, nicht in allen daſſelbe iſt. Eine kleine Seele ſinkt unter der Laſt ſo groſser Vorſtellungen dahin, oder fühlt ſich peinlich über ihren moraliſchen Durchmeſſer auseinander geſpannt. Sieht nicht oft genug der gemeine Haufe da die häſslichſte Verwirrung, wo der denkende Geiſt gerade die höchſte Ordnung bewundert?

So

So viel über das Gefühl der moraliſchen Zweckmäſsigkeit, in ſo fern es der tragiſchen Rührung und unſrer Luſt an dem Leiden zum Grunde liegt. Aber es ſind demohngeachtet Fälle genug vorhanden, wo uns die Naturzweckmäſsigkeit ſelbſt auf Unkoſten der moraliſchen zu ergötzen ſcheint. Die höchſte Conſequenz eines Böſewichts in Anordnung ſeiner Maſchinen ergötzt uns offenbar, obgleich Anſtalten und Zweck unſerm moraliſchen Gefühl widerſtreiten. Ein ſolcher Menſch iſt fähig, unſre lebhafteſte Theilnahme zu erwecken, und wir zittern vor dem Fehlſchlag derſelben Plane, deren Vereitlung wir, wenn es wirklich an dem wäre, daſs wir alles auf die moraliſche Zweckmäſsigkeit beziehen, aufs feurigſte wünſchen ſollten. Aber auch dieſe Erſcheinung hebt dasjenige nicht auf, was bisher über das Gefühl der moraliſchen Zweckmäſsigkeit, und ſeinen Einfluſs auf unſer Vergnügen an tragiſchen Rührungen behauptet wurde.

Zweckmäfsigkeit gewährt uns unter allen Umftänden Vergnügen, fie beziehe fich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder fie widerftreite demfelben. Wir genieſsen dieſes Vergnügen rein, fo lange wir uns keines ſittlichen Zwecks erinnern, dem dadurch widerſprochen wird. Eben, ſo wie wir uns an dem verſtandähnlichen Inſtinkt die Thiere, an dem Kunſtfleifs der Bienen u. d. gl. ergötzen, ohne dieſe Naturzweckmäfsigkeit auf einen verſtändigen Willen noch weniger auf einen moraliſchen Zweck zu beziehen, ſo gewährt uns die Zweckmäfsigkeit eines jeden menſchlichen Geſchäfts an ſich ſelbſt Vergnügen, ſobald wir uns weiter nichts dabey denken als das Verhältnifs der Mittel zu ihrem Zweck. Fällt es uns aber ein, dieſen Zweck nebſt ſeinen Mitteln auf ein ſittliches Princip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerſpruch mit dem letztern, kurz, errinnern wir uns, daſs es die Handlung eines moraliſchen Weſens iſt, ſo tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes erſten Vergnügens, und keine

keine noch ſo groſse Verſtandeszweckmäſsigkeit iſt fähig, uns mit der Vorſtellung einer ſittlichen Zweckwidrigkeit zu verſöhnen. Nie darf es uns lebhaft werden, daſs dieſer Richard III, dieſer Jago, dieſer Lovelace Menſchen ſind, ſonſt wird ſich unſre Theilnahme unausbleiblich in ihr Gegentheil verwandeln. Daſs wir aber ein Vermögen beſitzen und auch häufig genug ausüben, unſre Aufmerkſamkeit von einer gewiſſen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andre zu richten, daſs das Vergnügen ſelbſt, welches durch dieſe Abſonderung allein für uns möglich iſt, uns dazu einladet und dabey feſthält, wird durch die tägliche Erfahrung beſtätigt.

Nicht ſelten aber gewinnt eine geiſtreiche Boſsheit vorzüglich deswegen unſre Gunſt, weil ſie ein Mittel iſt, uns den Genuſs der moraliſcheu Zweckmäſsigkeit zu verſchaffen. Je gefährlicher die Schlingen ſind, welche Lovelace Klariſſens Tugend legt, je härter die Proben ſind, auf welche die erfinderiſche Grauſamkeit eines Deſpo-

ten

ten die Standhaftigkeit seines unschuldigen Opfers stellt, in desto höherem Glanz sehen wir die moralische Zweckmäfsigkeit triumphiren. Wir freuen uns über die Macht des moralischen Pflichtgefühls, welches die Erfindungskraft eines Verführers so sehr in Arbeit setzen kann. Hingegen rechnen wir dem consequenten Böfewicht die Beliegung des moralischen Gefühls, von dem wir wiffen, dafs es sich nothwendig in ihm regen mufste, zu einer Art von Verdienst an, weil es von einer gewiffen Stärke der Seele und einer grofsen Zweckmäfsigkeit des Verstandes zeugt, sich durch keine moralische Regung in seinem Handeln irre machen zu laffen.

Übrigens ist es unwidersprechlich, dafs eine zweckmäfsige Bofsheit nur alsdann der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens werden kann, wenn sie vor der moralischen Zweckmäfsigkeit zu Schanden wird. Dann ist sie sogar eine wesentliche Bedingung des höchsten Wohlgefallens, weil sie allein vermag, die Übermacht des mora-

moraliſchen Gefühls recht einleuchtend zu machen. Es giebt davon keinen überzeugendern Beweis, als den letzten Eindruck, mit dem uns der Verfaſſer der Klariſſa entläſst. Die höchſte Verſtandeszweckmäſsigkeit, die wir in dem Verführungsplane des Lovelace unfreiwillig bewundern muſsten, wird durch die Vernunftzweckmäſsigkeit, welche Klariſſa dieſem furchtbaren Feind ihrer Unſchuld entgegen ſetzt, glorreich übertroffen, und wir ſehen uns dadurch in den Stand geſetzt, den Genuſs beider in einem hohen Grad zu vereinigen.

In ſo ferne ſich der tragiſche Dichter zum Ziel ſetzt, das Gefühl der moraliſchen Zweckmäſsigkeit zu einem lebendigen Bewuſstſeyn zu bringen, in ſo fern er alſo die Mittel zu dieſem Zwecke verſtändig wählt und anwendet, muſs er den Kenner jederzeit auf eine gedoppelte Art durch die moraliſche und durch die Naturzweckmäſsigkeit ergötzen. Durch jene wird er das Herz, durch dieſe den Verſtand befriedigen. Der groſse Haufe erleidet gleich-

ſam

ſam blind die von dem Künſtler auf das Herz beabſichtete Wirkung, ohne die Magie zu durchblicken, vermittelſt welcher die Kunſt dieſe Macht über ihn ausübte. Aber es giebt eine gewiſſe Klaſſe von Kennern, bey denen der Künſtler gerade umgekehrt, die auf das Herz abgezielte Wirkung verliert, deren Geſchmack er aber durch die Zweckmäſsigkeit der dazu angewandten Mittel für ſich gewinnen kann. In dieſen ſonderbaren Widerſpruch artet öfters die feinſte Kultur des Geſchmacks aus, beſonders wo die moraliſche Veredlung hinter der Bildung des Kopfes zurückbleibt. Dieſe Art Kenner ſuchen im Rührenden und Erhabenen nur das Verſtändige; dieſes empfinden und prüfen ſie mit dem richtigſten Geſchmack, aber man hüte ſich, an ihr Herz zu appelliren. Alter und Kultur führen uns dieſer Klippe entgegen, und dieſen nachtheiligen Einfluſs von beiden glücklich beſiegen, iſt der höchſte Karakterruhm des gebildeten Mannes. Unter Europens Nationen ſind unſre Nachbarn

barn die Franzoſen dieſem Extrem am nächſten geführt worden, und wir ringen, wie in allem ſo auch hier, dieſem Muſter nach.

Ueber

Ueber die tragiſche Kunſt.

Der Zuſtand des Affekts für ſich ſelbſt, unabhängig von aller Beziehung ſeines Gegenſtandes auf unſre Verbeſſerung oder Verſchlimmerung, hat etwas ergötzendes für uns; wir ſtreben, uns in denſelben zu verſetzen, wenn es auch einige Opfer koſten ſollte! Unſern gewöhnlichſten Vergnügungen liegt dieſer Trieb zum Grunde; ob der Affekt auf Begierde oder Verabſcheuung gerichtet, ob er, ſeiner Natur nach, angenehm oder peinlich ſey, kommt dabey wenig in Betrachtung. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daſs der unangeneh-

me

me Affekt den gröſsern Reiz für uns habe, und alſo die Luſt am Affekt mit ſeinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältniſſe ſtehe. Es iſt eine allgemeine Erſcheinung in unſrer Natur, daſs uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte ſelbſt, mit unwiderſtehlichem Zauber an ſich lockt, daſs wir uns von Auftritten des Jammers, des Entſetzens mit gleichen Kräften weggeſtoſsen und wieder angezogen fühlen. Alles drängt ſich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeſchichte; das abentheuerlichſte Geſpenſtermährchen verſchlingen wir mit Begierde und mit deſto gröſsrer, jemehr uns dabey die Haare zu Berge ſteigen.

Lebhafter äuſsert ſich dieſe Regung bey Gegenſtänden der wirklichen Anſchauung. Ein Meerſturm, der eine gange Flotte verſenkt, vom Ufer aus geſehen, würde unſere Phantaſie eben ſo ſtark ergötzen, als er unſer fühlendes Herz empört; es dürfte ſchwer ſeyn, mit dem Lucrez zu glauben, daſs dieſe natürliche Luſt aus einer Vergleichung

gleichung unſrer eignen Sicherheit mit der wahrgenommenen Gefahr entſpringe. Wie zahlreich iſt nicht das Gefolge, das einen Verbrecher nach dem Schauplatz ſeiner Qualen begleitet! Weder das Vergnügen befriedigter Gerechtigkeitsliebe, noch die unedle Luſt der geſtillten Rachbegierde kann dieſe Erſcheinung erklären. Dieſer Unglückliche kann in dem Herzen der Zuſchauer ſogar entſchuldigt, das aufrichtigſte Mitleid für ſeine Erhaltung geſchäftig ſeyn; dennoch regt ſich, ſtärker oder ſchwächer, ein neugieriges Verlangen bey dem Zuſchauer, Aug und Ohr auf den Ausdruck ſeines Leidens zu richten. Wenn der Menſch von Erziehung und verfeinertem Gefühl hierinn eine Ausnahme macht, ſo rührt dieſs nicht daher, daſs dieſer Trieb gar nicht in ihm vorhanden war, ſondern daher, daſs er von der ſchmerzhaften Stärke des Mitleids überwogen, oder von den Geſetzen des Anſtands in Schranken gehalten wird. Der rohe Sohn der Natur, den kein Gefühl zarter Menſchlichkeit zügelt, überläſst ſich ohne Scheu dieſem

mäch-

mächtigen Zuge. Er muſs alſo in der urſprünglichen Anlage des menſchlichen Gemüths gegründet, und durch ein allgemeines pſychologiſches Geſetz zu erklären ſeyn.

Wenn wir aber auch dieſe rohen Naturgefühle mit der Würde der menſchlichen Natur unverträglich finden, und deswegen Anſtand nehmen, ein Geſetz für die ganze Gattung darauf zu gründen, ſo giebt es noch Erfahrungen genug, die die Wirklichkeit und Allgemeinheit des Vergnügens an ſchmerzhaften Rührungen auſſer Zweifel ſetzen. Der peinliche Kampf entgegengeſetzter Neigungen oder Pflichten, der für denjenigen, der ihn erleidet, eine Quelle des Elends iſt, ergötzt uns in der Betrachtung; wir folgen mit immer ſteigender Luſt den Fortſchritten einer Leidenſchaft bis zu dem Abgrund, in welchen ſie ihr unglückliches Opfer hinab zieht. Das nehmliche zarte Gefühl, das uns von dem Anblick eines phyſiſchen Leidens oder auch von dem phyſiſchen Ausdruck

eines moraliſchen zurückſchreckt, läſst uns in der Sympathie mit dem reinen moraliſchen Schmerz eine nur deſto ſüſsere Luſt empfinden. Das Intereſſe iſt allgemein, mit dem wir bey Schilderungen ſolcher Gegenſtände verweilen.

Natürlicherweiſe gilt dieſs nur von dem mitgetheilten oder nachempfundnen Affekt, denn die nahe Beziehung, in welcher der urſprüngliche zu unſrem Glückſeligkeitstriebe ſteht, beſchäftigt und beſitzt uns gewöhnlich zu ſehr, um der Luſt Raum zu laſſen, die er, frey von jeder eigennützigen Beziehung, für ſich gewährt. So iſt bey demjenigen, der wirklich von einer ſchmerzhaften Leidenſchaft beherrſcht wird, das Gefühl des Schmerzens überwiegend, ſo ſehr die Schilderung ſeiner Gemüthslage den Hörer oder Zuſchauer entzücken kann. Dem ungeachtet iſt ſelbſt der urſprüngliche ſchmerzhafte Affekt für denjenigen, der ihn erleidet, nicht ganz an Vergnügen leer; nur ſind die Grade dieſes Vergnügens

nach

nach der Gemüthsbeſchaffenheit der Menſchen verſchieden. Läge nicht auch in der Unruhe, im Zweifel, in der Furcht, ein Genuſs, ſo würden Hazardſpiele ungleich weniger Reiz für uns haben, ſo würde man ſich nie aus tollkühnem Muth in Gefahren ſtürzen, ſo könnte ſelbſt die Sympathie mit fremden Leiden gerade im Moment der höchſten Illuſion und im ſtärkſten Grad der Verwechslung nicht am lebhafteſten ergötzen. Dadurch aber wird nicht geſagt, daſs die unangenehmen Affekte an und für ſich ſelbſt Luſt gewähren, welches zu behaupten wohl niemand ſich einfallen laſſen wird; es iſt genug, wenn dieſe Zuſtände des Gemüths bloſs die Bedingungen abgeben, unter welchen allein gewiſſe Arten des Vergnügens vorzüglich empfänglich und vorzüglich darnach lüſtern ſind, werden ſich leichter mit dieſen unangenehmen Bedingungen verſöhnen, und auch in den heftigſten Stürmen der Leidenſchaft ihre Freiheit nicht ganz verlieren.

Von der Beziehung ſeines Gegenſtandes auf unſer ſinnliches oder ſittliches Vermögen, rührt die Unluſt her, welche wir bey widrigen Affekten empfinden, ſo wie die Luſt bey den angenehmen aus eben dieſen Quellen entſpringt. Nach dem Verhältniſs nun, in welchem die ſittliche Natur eines Menſchen zu ſeiner ſinnlichen ſteht, richtet ſich auch der Grad der Freiheit, der in Affekten behauptet werden kann; und da nun bekanntlich im Moraliſchen keine Wahl für uns ſtatt findet, der ſinnliche Trieb hingegen der Geſetzgebung der Vernunft unterworfen und alſo in unſrer Gewalt iſt, wenigſtens ſeyn ſoll, ſo leuchtet ein, daſs es möglich iſt, in allen denjenigen Affekten, welche mit dem eigennützigen Trieb zu thun haben, eine vollkommene Freiheit zu behalten, und über den Grad Herr zu ſeyn, den ſie erreichen ſollen. Dieſer wird in eben dem Maaſse ſchwächer ſeyn, als der moraliſche Sinn über den Glückſeligkeitstrieb bey einem Menſchen die Obergewalt behauptet, und die eigennützige Anhänglichkeit an ſein indi-

vidu-

viduelles Ich durch den Gehorſam gegen allgemeine Vernunftgeſetze vermindert wird. Ein ſolcher Menſch wird alſo im Zuſtand des Affekts die Beziehung eines Gegenſtandes auf ſeinen Glückſeligkeitstrieb weit weniger empfinden, und folglich auch weit weniger von der Unluſt erfahren, die nur aus dieſer Beziehung entſpringt; hingegen wird er deſtomehr auf das Verhältniſs merken, in welchem eben dieſer Gegenſtand zu ſeiner Sittlichkeit ſteht, und eben darum auch deſto empfänglicher für die Luſt ſeyn, welche die Beziehung aufs Sittliche nicht ſelten in die peinlichſten Leiden der Sinnlichkeit miſcht. Eine ſolche Verfaſſung des Gemüths iſt am fähigſten, das Vergnügen des Mitleids zu genieſsen, und ſelbſt den urſprünglichen Affekt in den Schranken des Mitleids zu erhalten. Daher der hohe Werth einer Lebensphiloſophie, welche durch ſtete Hinweiſung auf allgemeine Geſetze das Gefühl für unſere Individualität entkräftet, im Zuſammenhange des groſsen Ganzen unſer kleines Selbſt uns verlieren

lehrt,

lehrt, und uns dadurch in den Stand ſetzt, mit uns ſelbſt wie mit Fremdlingen umzugehen. Dieſe erhabene Geiſtesſtimmung iſt das Loos ſtarker und philoſophiſcher Gemüther, die durch fortgeſetzte Arbeit an ſich ſelbſt den eigennützigen Trieb unterjochen gelernt haben. Auch der ſchmerzhafteſte Verluſt führt ſie nicht über eine Wehmuth hinaus, mit der ſich noch immer ein merklicher Grad des Vergnügens gatten kann. Sie, die allein fähig ſind, ſich von ſich ſelbſt zu trennen, genieſsen allein das Vorrecht an ſich ſelbſt Theil zu nehmen, und eigenes Leiden in dem milden Wiederſchein der Sympathie zu empfinden.

Schon das bisherige enthält Winke genug, die uns auf die Quellen des Vergnügens, das der Affekt an ſich ſelbſt, und vorzüglich der traurige, gewährt, aufmerkſam machen. Es iſt gröſser, wie man geſehen hat, in moraliſchen Gemüthern, und wirkt deſto freyer, jemehr das Gemüth von dem eigennützigen Triebe unabhängig iſt. Es iſt ferner lebhafter und ſtär-

ſtärker in traurigen Affekten, wo die Selbſtliebe gekränkt wird, als in fröhlichen, welche eine Befriedigung derſelben vorausſetzen: alſo wächſt es, wo der eigennützige Trieb beleidigt und nimmt ab, wo dieſem Triebe geſchmeichelt wird. Wir kennen aber nicht mehr als zweyerley Quellen des Vergnügens, die Befriedigung des Glückſeligkeits-Triebes und die Erfüllung moraliſcher Geſetze; eine Luſt alſo, von der man bewieſen hat, daſs ſie nicht aus der erſtern Quelle entſprang, muſs nothwendig aus der zweyten ihren Urſprung nehmen. Aus unſerer moraliſchen Natur alſo quillt die Luſt hervor, wodurch uns ſchmerzhafte Affekte in der Mittheilung entzücken, und, auch ſogar urſprünglich empfunden, in gewiſſen Fällen noch angenehm rühren.

Man hat es auf mehrere Art verſucht, das Vergnügen des Mitleids zu erklären; aber die wenigſten Auflöſungen konnten befriedigend ausfallen, weil man den Grund der Erſcheinung lieber in begleitenden

den Umſtänden, als in der Natur des Affekts ſelbſt aufſuchte. Vielen iſt das Vergnügen des Mitleids nichts anders, als das Vergnügen der Seele an ihrer Empfindſamkeit; andern die Luſt an ſtarkbeſchäftigten Kräften, lebhafter Wirkſamkeit des Begehrungsvermögens, kurz an einer Befriedigung des Thätigkeitstriebes; andre laſſen ſie aus der Entdeckung ſittlich ſchöner Karakterzüge, die der Kampf mit dem Unglück und mit der Leidenſchaft ſichtbar mache, entſpringen. Noch immer aber bleibt unaufgelöſt, warum gerade die Pein ſelbſt, das eigentliche Leiden, bey Gegenſtänden des Mitleids uns am mächtigſten anzieht, da nach jenen Erklärungen ein ſchwächerer Grad des Leidens den angeführten Urſachen unſrer Luſt an der Rührung offenbar günſtiger ſeyn müſste. Die Lebhaftigkeit und Stärke der in unſrer Phantaſie erweckten Vorſtellungen, die ſittliche Vortrefflichkeit der leidenden Perſonen, der Rückblick des mitleidenden Subjects auf ſich ſelbſt können die Luſt an Rührungen wohl erhöhen, aber ſie

ſind

ſind die Urſache nicht, die ſie hervorbringt. Das Leiden einer ſchwachen Seele, der Schmerz eines Böſewichts gewähren uns dieſen Genuſs freylich nicht; aber deswegen nicht, weil ſie unſer Mitleid nicht in dem Grade wie der leidende Held oder der kämpfende Tugendhafte erregen. Stets alſo kehrt die erſte Frage zurück, warum eben juſt der Grad des Leidens den Grad der ſympathetiſchen Luſt an einer Rührung beſtimme, und ſie kann auf keine andere Art beantwortet werden, als daſs gerade der Angriff auf unſre Sinnlichkeit die Bedingung ſey, diejenige Kraft des Gemüths aufzuregen, deren Thätigkeit jenes Vergnügen an ſympathetiſchem Leiden erzeugt.

Dieſe Kraft nun iſt keine andre, als die Vernunft, und in ſo fern die freye Wirkſamkeit derſelben als abſolute Selbſtthätigkeit, vorzugsweiſe den Nahmen der Thätigkeit verdient, in ſo fern ſich das Gemüth nur in ſeinem ſittlichen Handeln vollkommen unabhängig und frey fühlt, in

ſo

ſo fern iſt es freylich der befriedigte Trieb der Thätigkeit, von welchem unſer Vergnügen an traurigen Rührungen ſeinen Urſprung zieht. Aber ſo iſt es auch nicht die Menge, nicht die Lebhaftigkeit der Vorſtellungen, nicht die Wirkſamkeit des Begehrungsvermögens überhaupt, ſondern eine beſtimmte Gattung der erſtern, und eine beſtimmte, durch Vernunft erzeugte Wirkſamkeit des letztern, was dieſem Vergnügen zum Grund liegt.

Der mitgetheilte Affekt überhaupt hat alſo etwas ergötzendes für uns, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt; der traurige Affekt leiſtet jene Wirkung in einem höhern Grade, weil er dieſen Trieb in einem höhern Grade befriedigt. Nur im Zuſtand ſeiner vollkommenen Freiheit, nur im Bewuſstſeyn ſeiner vernünftigen Natur äuſsert das Gemüth ſeine höchſte Thätigkeit, weil es da allein eine Kraft anwendet, die jedem Widerſtand überlegen iſt.

Derjenige Zuſtand des Gemüths alſo, der vorzugsweiſe dieſe Kraft zu ihrer Verkün-

kündigung bringt, dieſe höhere Thätigkeit weckt, iſt der zweckmäſsigſte für ein vernünftiges Weſen, und für den Thätigkeitstrieb der befriedigendſte; er muſs alſo mit einem vorzüglichen Grade von Luſt verknüpft ſeyn *). In einen ſolchen Zuſtand verſetzt uns der traurige Affekt, und die Luſt an demſelben muſs die Luſt an fröhlichen Affekten in eben dem Grad übertreffen, als das ſittliche Vermögen in uns über das ſinnliche erhaben iſt.

Was in dem ganzen Syſtem der Zwecke nur ein untergeordnetes Glied iſt, darf die Kunſt aus dieſem Zuſammenhang abſondern, und als Hauptzweck verfolgen. Für die Natur mag das Vergnügen nur ein mittelbarer Zweck ſeyn, für die Kunſt iſt es der höchſte. Es gehört alſo vorzüglich zum Zweck der letztern, das hohe Vergnügen nicht zu vernachläſſigen, das in der traurigen Rührung enthalten iſt. Diejenige Kunſt aber, welche ſich das Ver-

*) Siehe die Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden.

gnügen des Mitleids insbeſondre zum Zweck ſetzt, heiſst die tragiſche Kunſt im allgemeinſten Verſtande.

Die Kunſt erfüllt ihren Zweck durch Nachahmung der Natur, indem ſie die Bedingungen erfüllt, unter welchen das Vergnügen in der Wirklichkeit möglich wird, und die zerſtreuten Anſtalten der Natur zu dieſem Zwecke nach einem verſtändigen Plan vereinigt, um das, was dieſe bloſs zu ihrem Nebenzweck machte, als letzten Zweck zu erreichen. Die tragiſche Kunſt wird alſo die Natur in denjenigen Handlungen nachahmen, welche den mitleidenden Affekt vorzüglich zu erwecken vermögen.

Um alſo der tragiſchen Kunſt ihr Verfahren im allgemeinen vorzuſchreiben, iſt es vor allem nöthig, die Bedingungen zu wiſſen, unter welchen nach der gewöhnlichen Erfahrung das Vergnügen der Rührung am gewiſſeſten und am ſtärkſten erzeugt zu werden pflegt; zugleich aber

auch

auch auf diejenigen Umſtände aufmerkſam zu machen, welche es einſchränken oder gar zerſtören.

Zwey entgegengeſetzte Urſachen giebt die Erfahrung an, welche das Vergnügen an Rührungen hindern: wenn das Mitleid entweder zu ſchwach, oder, wenn es ſo ſtark erregt wird, daſs der mitgetheilte Affekt zu der Lebhaftigkeit eines urſprünglichen übergeht. Jenes kann wieder entweder an der Schwäche des Eindrucks liegen, den wir von dem urſprünglichen Leiden erhalten, in welchem Falle wir ſagen, daſs unſer Herz kalt bleibt, und wir weder Schmerz noch Vergnügen empfinden; oder es liegt an ſtärkern Empfindungen, welche den empfangenen Eindruck bekämpfen und durch ihr Übergewicht im Gewicht das Vergnügen des Mitleids ſchwächen oder gänzlich erſticken.

Nach dem, was im vorhergehenden Aufſatz über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden behauptet wurde,

de, iſt bey jeder tragiſchen Rührung die Vorſtellung einer Zweckwidrigkeit, welche, wenn die Rührung ergötzend ſeyn ſoll, jederzeit auf eine Vorſtellung von höherer Zweckmäſsigkeit leitet. Auf das Verhältniſs dieſer beyden entgegengeſetzten Vorſtellungen unter einander kommt es nun an, ob bey einer Rührung die Luſt oder die Unluſt hervor ſtechen ſoll. Iſt die Vorſtellung der Zweckwidrigkeit lebhafter als die des Gegentheils, oder iſt der verletzte Zweck von gröſsrer Wichtigkeit, als der erfüllte, ſo wird jederzeit die Unluſt die Oberhand behalten; es mag dieſes nun objektiv von der menſchlichen Gattung überhaupt, oder bloſs ſubjektiv von beſondern Individuen gelten.

Wenn die Unluſt über die Urſache eines Unglücks zu ſtark wird, ſo ſchwächt ſie unſer Mitleid mit demjenigen, der es leidet. Zwey ganz verſchiedne Empfindungen können nicht zu gleicher Zeit in einem hohen Grade in dem Gemüthe vorhanden ſeyn. Der Unwille über den Urheber

heber des Leidens wird zum herrſchenden Affekt, und jedes andere Gefühl muſs ihm weichen. So ſchwächt es jederzeit unſeren Antheil, wenn ſich der Unglückliche, den wir bemitleiden ſollen, aus eigner unverzeihlicher Schuld in ſein Verderben geſtürzt hat, oder ſich auch aus Schwäche des Verſtandes und aus Kleinmuth nicht, da er es doch könnte, aus demſelben zu ziehen weiſs. Unſerm Antheil an dem Unglücklichen, von ſeinen undankbaren Töchtern miſshandelten, Lear ſchadet es nicht wenig, daſs dieſer kindiſche Alte ſeine Krone ſo leichtſinnig hingab, und ſeine Liebe ſo unverſtändig unter ſeinen Töchtern vertheilte. In dem Kronegkiſchen Trauerſpiel, Olynt und Sophronia, kann ſelbſt das fürchterlichſte Leiden, dem wir dieſe beyden Märtyrer ihres Glaubens ausgeſetzt ſehen, unſer Mitleid, und ihr erhabener Heroismus unſre Bewundrung nur ſchwach erregen, weil der Wahnſinn allein eine Handlung begehen kann, wie diejenige iſt, wodurch Olynt ſich ſelbſt und ſein ganzes Volk an den Rand des Verderbens führte.

Un-

Unſer Mitleid wird nicht weniger geſchwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, deſſen ſchuldloſe Opfer wir bemitleiden ſollen, unſre Seele mit Abſcheu erfüllt. Es wird jederzeit der höchſten Vollkommenheit ſeines Werks Abbruch thun, wenn der tragiſche Dichter nicht ohne einen Böſewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen iſt, die Gröſse des Leidens von der Gröſse der Boſsheit herzuleiten. Shakeſpears Jago und Lady Makbeth, Kleopatra in der Roxelane, Franz Moor in den Räubern, zeugen für dieſe Behauptung. Ein Dichter, der ſich auf ſeinen wahren Vortheil verſteht, wird das Unglück nicht durch einen böſen Willen, der Unglück beabſichtet, noch viel weniger durch einen Mangel des Verſtandes, ſondern durch den Zwang der Umſtände herbey führen. Entſpringt daſſelbe nicht aus moraliſchen Quellen, ſondern von äuſſerlichen Dingen, die weder Willen haben, noch einem Willen unterworfen ſind, ſo iſt das Mitleid reiner, und wird zum wenigſten durch keine Vorſtellung

lung moraliſcher Zweckwidrigkeit geſchwächt. Aber dann kann dem theilnehmenden Zuſchauer das unangenehme Gefühl einer Zweckwidrigkeit in der Natur nicht erlaſſen werden, welche in dieſem Fall allein die moraliſche Zweckmäſsigkeit retten kann. Zu einem weit höhern Grad ſteigt das Mitleid, wenn ſowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verurſacht, Gegenſtände deſſelben werden. Dieſs kann nur dann geſchehen, wenn der letztere weder unſern Haſs noch unſre Verachtung erregte, ſondern wider ſeine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden. So iſt es eine vorzügliche Schönheit in der deutſchen Iphigenia, daſs der Tauriſche König, der einzige, der den Wünſchen Oreſts und ſeiner Schweſter im Wege ſteht, nie unſre Achtung verliert, und uns zuletzt noch Liebe abnöthigt.

Dieſe Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Urſache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widerſprechend, ſondern ſo-

gar durch Moralität allein möglich iſt, und wo das wechſelſeitige Leiden blos von der Vorſtellung herrührt, daſs man Leiden erweckte. Von dieſer Art iſt die Situation Chimenens und Roderichs im Cid des Peter Corneille; ohnſtreitig, was die Verwicklung betrifft, dem Meiſterſtück der tragiſchen Bühne. Ehrliebe und Kindespflicht bewaffnen Roderichs Hand gegen den Vater ſeiner Geliebten, und Tapferkeit macht ihn zum Überwinder deſſelben; Ehrliebe und Kindespflicht erwecken ihm in Chimenen, der Tochter des Erſchlagenen, eine furchtbare Anklägerin und Verfolgerin. Beide handeln ihrer Neigung entgegen, welche vor dem Unglück des verfolgten Gegenſtandes eben ſo ängſtlich zittert, als eifrig ſie die moraliſche Pflicht macht, dieſes Unglück herbey zu rufen. Beide alſo gewinnen unſre höchſte Achtung, weil ſie auf Koſten der Neigung eine moraliſche Pflicht erfüllen; beyde entflammen unſer Mitleid aufs höchſte, weil ſie freiwillig und aus einem Beweggrund leiden, der ſie in hohem Grade

ach-

achtungswürdig macht. Hier alſo wird unſer Mitleid ſo wenig durch widrige Gefühle geſtört, daſs es vielmehr in doppelter Flamme auflodert; bloſs die Unmöglichkeit mit der höchſten Würdigkeit zum Glücke die Idee des Unglücks zu vereinbaren, könnte unſre ſympathiſche Luſt noch durch eine Wolke des Schmerzens trüben. Wie viel auch ſchon dadurch gewonnen wird, daſs unſer Unwille über dieſe Zweckwidrigkeit kein moraliſches Weſen betrifft, ſondern an den unſchädlichſten Ort, auf die Nothwendigkeit abgeleitet wird, ſo iſt eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schickſal immer demüthigend und kränkend für freye ſich ſelbſt beſtimmte Weſen. Dieſs iſt es, was uns auch in den vortrefflichſten Stücken der Griechiſchen Bühne etwas zu wünſchen übrig läſst, weil in allen dieſen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird, und für unſre Vernunftfodernde Vernunft immer ein unaufgelöſter Knoten zurück bleibt. Aber auf der höchſten und letzten Stufe, welche der moraliſchge-

bildete Menſch erklimmt, und zu welcher die rührende Kunſt ſich erheben kann, löſt ſich auch dieſer, und jeder Schatten von Unluſt verſchwindet mit ihm. Dieſs geſchieht, wenn ſelbſt dieſe Unzufriedenheit mit dem Schickſal hinweg fällt, und ſich in die Ahndung oder lieber in deutliches Bewuſstſeyn einer teleologiſchen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Dann geſellt ſich zu unſerm Vergnügen an moraliſcher Uebereinſtimmung die erquickende Vorſtellung der vollkommenſten Zweckmäſsigkeit im groſsen Ganzen der Natur, und die ſcheinbare Verletzung derſelben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloſs ein Stachel für unſre Vernunft, in allgemeinen Geſetzen eine Rechtfertigung dieſes beſondern Falles aufzuſuchen und den einzelnen Miſslaut in der groſsen Harmonie aufzulöſen. Zu dieſer reinen Höhe tragiſcher Rührung hat ſich die griechiſche Kunſt nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch ſelbſt die Philoſophie

der

der Griechen ihnen ſo weit voran leuchtete. Der neuern Kunſt, welche den Vortheil genieſst, von einer geläuterten Philoſophie einen reinern Stoff zu empfangen, iſt es aufbehalten, auch dieſe höchſte Foderung zu erfüllen, und ſo die ganze moraliſche Würde der Kunſt zu entfalten. Müſsen wir Neuern wirklich darauf Verzicht thun, griechiſche Kunſt je wieder herzuſtellen, denn der philoſophiſche Genius des Zeitalters und die moderne Cultur überhaupt der Poeſie nicht günſtig ſind, ſo wirken ſie weniger nachtheilig auf die tragiſche Kunſt, welche mehr auf dem Sittlichen ruhet. Ihr allein erſetzt vielleicht unſre Kultur den Raub, den ſie an der Kunſt überhaupt verübte.

So, wie die tragiſche Rührung durch Einmiſchung widriger Vorſtellungen und Gefühle geſchwächt, und dadurch die Luſt an derſelben vermindert wird, ſo kann ſie im Gegentheil durch zu groſse Annäherung an den urſprünglichen Affekt zu einem Grade ausſchweifen, der den Schmerz überwiegend macht. Es iſt bemerkt

merkt worden, daſs die Unluſt in Affekten von der Beziehung ihres Gegenſtandes auf unſere Sinnlichkeit, ſo wie die Luſt an denſelben von der Beziehung des Affekts ſelbſt auf unſre Sittlichkeit ſeinen Urſprung nehme. Es wird alſo zwiſchen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ein beſtimmtes Verhältniſs vorausgeſetzt, welches das Verhältniſs der Unluſt zu der Luſt in traurigen Rührungen entſcheidet, und welches nicht verändert oder umgekehrt werden kann, ohne zugleich die Gefühle von Luſt und Unluſt bey Rührungen umzukehren, oder in ihr Gegentheil zu verwandeln. Je lebhafter die Sinnlichkeit in unſerm Gemüthe erwacht, deſto ſchwächer wird die Sittlichkeit wirken, und umgekehrt, jemehr jene von ihrer Macht verliert, deſto mehr wird dieſe an Stärke gewinnen. Was alſo der Sinnlichkeit in unſerm Gemüthe ein Uebergewicht giebt, muſs nothwendiger Weiſe, weil es die Sittlichkeit einſchränkt, unſer Vergnügen an Rührungen vermindern, das allein aus dieſer Sittlichkeit flieſst; ſo wie alles,

was

was dieſer letztern in unſerm Gemüth einen Schwung giebt, ſogar in urſprünglichen Affekten dem Schmerz ſeinen Stachel nimmt. Unſre Sinnlichkeit erlangt aber dieſes Uebergewicht wirklich, wenn ſich die Vorſtellungen des Leidens zu einem ſolchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit übrig läſst, den mitgetheilten Affekt von einem urſprünglichen, unſer eigenes Ich von dem leidenden Subjekt, oder Wahrheit von Dichtung zu unterſcheiden. Sie erlangt gleichfalls das Übergewicht, wenn ihr durch Anhäufung ihrer Gegenſtände, und durch das blendende Licht, das eine aufgeregte Einbildungskraft darüber verbreitet, Nahrung gegeben wird. Nichts hingegen iſt geſchickter, ſie in ihre Schranken zurück zu weiſen, als der Beyſtand überſinnlicher, ſittlicher Ideen, an denen ſich die unterdrückte Vernunft, wie an geiſtigen Stützen, aufrichtet, um ſich über den trüben Dunſtkreis der Gefühle in einen heitern Horizont zu erheben. Daher der groſse Reiz, welchen allgemeine Wahrheiten

oder

oder Sittenſprüche, an der rechten Stelle in den dramatiſchen Dialog eingeſtreut, für alle gebildete Völker gehabt haben, und der faſt übertriebene Gebrauch, den ſchon die Griechen davon machten. Nichts iſt einem ſittlichen Gemüthe willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zuſtand des bloſsen Leidens aus der Dienſtbarkeit der Sinne zur Selbſtthätigkeit geweckt, und in ſeine Freiheit wieder eingeſetzt zu werden.

So viel von den Urſachen, welche unſer Mitleid einſchränken und dem Vergnügen an der traurigen Rührung im Wege ſtehen. Jetzt ſind die Bedingungen aufzuzählen, unter welchen das Mitleid befördert, und die Luſt der Rührung am unfehlbarſten und am ſtärkſten erweckt wird.

Alles Mitleid ſetzt Vorſtellungen des Leidens voraus, und nach der Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollſtändigkeit und Dauer der letztern richtet ſich auch der Grad der erſtern.

I. Je lebhafter die Vorſtellungen, deſto mehr wird das Gemüth zur Thätigkeit eingeladen, deſto mehr wird ſeine Sinnlichkeit gereizt, deſto mehr alſo auch ſein ſittliches Vermögen zum Widerſtand aufgefodert. Vorſtellungen des Leidens laſſen ſich aber auf zwey verſchiedenen Wegen erhalten, welch der Lebhaftigkeit des Eindrucks nicht auf gleiche Art günſtig ſind. Ungleich ſtärker affizieren uns Leiden, von denen wir Zeugen ſind, als ſolche, die wir erſt durch Erzählung oder Beſchreibung erfahren. Jene heben das freie Spiel unſrer Einbildungskraft auf, und dringen, da ſie unſre Sinnlichkeit unmittelbar treffen, auf dem kürzeſten Weg zu unſerm Herzen. Bey der Erzählung hingegen wird das Beſondre erſt zum Allgemeinen erhoben, und aus dieſem dann das Beſondre erkannt, alſo ſchon durch dieſe nothwendige Operation des Verſtandes dem Eindruck ſehr viel von ſeiner Stärke entzogen. Ein ſchwacher Eindruck aber wird ſich des Gemüths nicht ungetheilt bemächtigen, und fremdartigen Vorſtel-

ſtellungen Raum geben, ſeine Wirkung zu ſtören und die Aufmerkſamkeit zu zerſtreuen. Sehr oft verſetzt uns auch die erzählende Darſtellung aus dem Gemüthszuſtand der handelnden Perſonen in den des Erzählers, welches die, zum Mitleid ſo nothwendige Täuſchung unterbricht. So oft der Erzähler in eigner Perſon ſich vordringt, entſteht ein Stillſtand in der Handlung, und darum unvermeidlich auch in unſerm theilnehmenden Affekt; dieſs ereignet ſich ſelbſt dann, wenn ſich der dramatiſche Dichter im Dialog vergiſst, und der ſprechenden Perſon Betrachtungen in den Mund legt, die nur ein kalter Zuſchauer anſtellen konnte. Von dieſem Fehler dürfte ſchwerlich eine unſrer neuern Tragödien frey ſeyn, doch haben ihn die franzöſiſchen allein zur Regel erhoben. Unmittelbare lebendige Gegenwart und Verſinnlichung ſind alſo nöthig, unſern Vorſtellungen vom Leiden diejenige Stärke zu geben, die zu einem hohen Grade von Rührung erfodert wird.

II. Aber wir können die lebhafteſten Eindrücke von einem Leiden erhalten, ohne doch zu einem merklichen Grad des Mitleids gebracht zu werden, wenn es dieſen Eindrücken an Wahrheit fehlt. Wir müſſen uns einen Begriff von dem Leiden machen, an dem wir Theil nehmen ſollen; dazu gehört eine Uebereinſtimmung deſſelben mit Etwas, was ſchon vorher in uns vorhanden iſt. Die Möglichkeit des Mitleids beruht nehmlich auf der Wahrnehmung oder Vorausſetzung einer Ähnlichkeit zwiſchen uns und dem leidenden Subjekt. Ueberall, wo dieſe Ähnlichkeit ſich erkennen läſst, iſt das Mitleid nothwendig, wo ſie fehlt, unmöglich. Je ſichtbarer und gröſser die Ähnlichkeit, deſto lebhafter unſer Mitleid, je geringer jene, deſto ſchwächer auch dieſes. Es müſſen, wenn wir den Affekt eines andern ihm nachempfinden ſollen, alle innern Bedingungen zu dieſem Affekt in uns ſelbſt vorhanden ſeyn, damit die äuſsre Urſache, die durch ihre Vereinigung mit jenen dem Affekt die Entſtehung

hung gab, auch auf uns eine gleiche Wirkung äuſsern könne. Wir müſſen, ohne uns Zwang anzuthun, die Perſon mit ihm zu wechſeln, unſer eigenes Ich ſeinem Zuſtande augenblicklich unterzuſchieben fähig ſeyn. Wie iſt es aber möglich, den Zuſtand eines Andern in uns zu empfinden, wenn wir nicht Uns zuvor in dieſem Andern gefunden haben?

Dieſe Ähnlichkeit geht auf die ganze Grundlage des Gemüths, in ſo fern dieſe nothwendig und allgemein iſt. Allgemeinheit und Nothwendigkeit aber enthält vorzugsweiſe unſre ſittliche Natur. Das ſinnliche Vermögen kann durch zufällige Urſachen anders beſtimmt werden; ſelbſt unſre Erkenntniſsvermögen ſind von veränderlichen Bedingungen abhängig; unſre Sittlichkeit allein ruht auf ſich ſelbſt, und iſt eben darum am tauglichſten, einen allgemeinen und ſichern Maaſsſtab dieſer Ähnlichkeit abzugeben. Eine Vorſtellung alſo, welche wir mit unſrer Form zu denken und zu empfinden übereinſtimmend finden, wel-

welche mit unſrer eigenen Gedankenreihe ſchon in gewiſſer Verwandtſchaft ſteht, welche von unſerm Gemüth mit Leichtigkeit aufgefaſst wird, nennen wir wahr. Betrifft die Ähnlichkeit das Eigenthümliche unſers Gemüths, die beſondern Beſtimmungen des allgemeinen Menſchenkarakters in uns, welche ſich unbeſchadet dieſes allgemeinen Karakters hinwegdenken laſſen, ſo hat dieſe Vorſtellung bloſs Wahrheit für uns; betrifft ſie die allgemeine und nothwendige Form, welche wir bey der ganzen Gattung vorausſetzen, ſo iſt die Wahrheit der objektiven gleich zu achten. Für den Römer hat der Richterſpruch des erſten Brutus, der Selbſtmord des Cato ſubjektive Wahrheit. Die Vorſtellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieſer beyden Männer flieſsen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, ſondern mittelbar aus einer beſonders beſtimmten menſchlichen Natur. Um dieſe Gefühle mit ihnen zu theilen, muſs man eine römiſche Geſinnung beſitzen, oder doch zu augenblicklicher Annahme der letztern fä-

hig ſeyn. Hingegen braucht man bloſs Menſch überhaupt zu ſeyn, um durch die heldenmüthige Aufopferung eines Leonidas, durch die ruhige Ergebung eines Ariſtid, durch den freiwilligen Tod eines Sokrates in eine hohe Rührung verſetzt, um durch den ſchrecklichen Glückswechſel eines Darius zu Thränen hingeriſſen zu werden. Solchen Vorſtellungen räumen wir, im Gegenſatz mit jenen, objektive Wahrheit ein, weil ſie mit der Natur aller Subjekte übereinſtimmen, und dadurch eine eben ſo ſtrenge Allgemeinheit und Nothwendigkeit erhalten, als wenn ſie von jeder ſubjektiven Bedingung unabhängig wären.

Übrigens iſt die ſubjektiv wahre Schilderung, weil ſie auf zufällige Beſtimmungen geht, darum nicht mit willkührlichen zu verwechſeln. Zuletzt flieſst auch das ſubjektiv Wahre aus der allgemeinen Einrichtung des menſchlichen Gemüths, welche bloſs durch beſondre Umſtände beſonders beſtimmt ward, und beide ſind noth-

wen-

wendige Bedingungen deſſelben. Die Entſchlieſsung des Cato könnte, wenn ſie den allgemeinen Geſetzen der menſchlichen Natur widerſpräche, auch nicht mehr ſubjektiv wahr ſeyn. Nur haben Darſtellungen der letztern Art einen engern Wirkungskreis, weil ſie noch andre Beſtimmungen als jene allgemeinen vorausſetzen. Die tragiſche Kunſt kann ſich ihrer mit groſser intenſiver Wirkung bedienen, wenn ſie der extenſiven entſagen will; doch wird das unbedingt Wahre, das bloſs Menſchliche in menſchlichen Verhältniſſen ſtets ihr ergiebigſter Stoff ſeyn, weil ſie bey dieſem allein, ohne darauf die Stärke des Eindrucks Verzicht thun zu müſſen, der Allgemeinheit deſſelben verſichert iſt.

III. Zu der Lebhaftigkeit und Wahrheit tragiſcher Schilderungen wird drittens noch Vollſtändigkeit verlangt. Alles, was von auſsen gegeben werden muſs, um das Gemüth in die abgezweckte Bewegung zu ſetzen, muſs in der Vorſtellung erſchöpft ſeyn. Wenn ſich der noch ſo römiſchgeſinnte

ſinnte Zuſchauer den Seelenzuſtand des Cato zu eigen machen, wenn er die letzte Entſchlieſsung dieſes Republikaners zu der ſeinigen machen ſoll, ſo muſs er dieſe Entſchlieſsung nicht bloſs in der Seele des Römers, auch in den Umſtänden gegründet finden, ſo muſs ihm die äuſsere ſowohl als innre Lage deſſelben in ihrem ganzen Zuſammenhang und Umfang vor Augen liegen, ſo darf auch kein einziges Glied aus der Kette von Beſtimmungen fehlen, an welche ſich der letzte Entſchluſs des Römers als nothwendig anſchlieſst. Überhaupt iſt ſelbſt die Wahrheit einer Schilderung ohne dieſe Vollſtändigkeit nicht erkennbar, denn nur die Ähnlichkeit der Umſtände, welche wir vollkommen einſehen müſſen, kann unſer Urtheil über die Ähnlichkeit der Empfindungen rechtfertigen, weil nur aus der Vereinigung der äuſsern und innern Bedingungen der Affekt entſpringt. Wenn entſchieden werden ſoll, ob wir wie Cato würden gehandelt haben, ſo müſſen wir uns vor allen Dingen in Cato's ganze äuſse-

re Lage hinein denken, und dann erſt ſind wir befugt, unſre Empfindungen gegen die ſeinigen zu halten, einen Schluſs auf die Ähnlichkeit zu machen, und über die Wahrheit derſelben ein Urtheil zu fällen.

Dieſe Vollſtändigkeit der Schilderung iſt nur durch Verknüpfung mehrerer einzelnen Vorſtellungen und Empfindungen möglich, die ſich gegen einander als Urſache und Wirkung verhalten, und in ihrem Zuſammenhang ein Ganzes für unſre Erkenntniſs ausmachen. Alle dieſe Vorſtellungen müſſen, wenn ſie uns lebhaft rühren ſollen, einen unmittelbaren Eindruck auf unſre Sinnlichkeit machen, und weil die erzählende Form jederzeit dieſen Eindruck ſchwächt, durch eine gegenwärtige Handlung veranlaſst werden. Zur Vollſtändigkeit einer tragiſchen Schilderung gehört alſo eine Reihe einzelner verſinnlichter Handlungen, welche ſich zu der tragiſchen Handlung als zu einem Ganzen verbinden.

IV. Fortdauernd endlich müſſen die Vorſtellungen des Leidens auf uns wirken, wenn ein hoher Grad von Rührung durch ſie erweckt werden ſoll. Der Affekt, in welchen uns fremde Leiden verſetzen, iſt für uns ein Zuſtand des Zwanges, aus welchem wir eilen, uns zu befreyen, und allzuleicht verſchwindet die zum Mitleid ſo unentbehrliche Täuſchung. Das Gemüth muſs alſo an dieſe Vorſtellungen gewaltſam gefeſſelt, und der Freyheit beraubt werden, ſich der Täuſchung zu frühzeitig zu entreiſsen. Die Lebhaftigkeit der Vorſtellungen und die Stärke der Eindrücke, welche unſre Sinnlichkeit überfallen, iſt dazu allein nicht hinreichend; denn je heftiger das empfangende Vermögen gereizt wird, deſto ſtärker äuſsert ſich die rückwirkende Kraft der Seele, um dieſen Eindruck zu beſiegen. Dieſe ſelbſtthätige Kraft aber darf der Dichter nicht ſchwächen, der uns rühren will; denn eben im Kampfe derſelben mit dem Leiden der Sinnlichkeit liegt der hohe Genuſs, den uns die traurigen Rührungen gewähren

ren. Wenn alſo das Gemüth, ſeiner widerſtrebenden Selbſtthätigkeit ungeachtet, an die Empfindungen des Leidens geheftet bleiben ſoll, ſo müſſen dieſe periodenweiſe geſchickt unterbrochen, ja von entgegengeſetzten Empfindungen abgelöſt werden — um alsdann mit zunehmender Stärke zurück zu kehren, und die Lebhaftigkeit des erſten Eindrucks deſto öfter zu erneuern. Gegen Ermattung, gegen die Wirkungen der Gewohnheit iſt der Wechſel der Empfindungen das kräftigſte Mittel. Dieſer Wechſel friſcht die erſchöpfte Sinnlichkeit wieder an, und die Gradation der Eindrücke weckt das ſelbſtthätige Vermögen zum verhältniſsmäſsigen Widerſtand. Unaufhörlich muſs dieſes geſchäftig ſeyn, gegen den Zwang der Sinnlichkeit ſeine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen, und noch weit weniger im Kampf unterliegen; ſonſt iſt es im erſten Falle um das Leiden, im zweiten um die Thätigkeit gethan, und nur die Vereinigung von beiden erweckt ja die Rüh-

rung. In der geſchickten Führung dieſes Kampfes beruht eben das groſse Geheimniſs der tragiſchen Kunſt; da zeigt ſie ſich in ihrem glänzendſten Lichte.

Auch dazu iſt nun eine Reihe abwechſelnder Vorſtellungen, alſo eine zweckmäſsige Verknüpfung mehrerer, dieſen Vorſtellungen entſprechender Handlungen nothwendig, an denen ſich die Haupthandlung, und durch ſie der abgezielte tragiſche Eindruck vollſtändig, wie ein Knäuel von der Spindel, abwindet, und das Gemüth zuletzt wie mit einem unzerreiſsbaren Netze umſtrickt. Der Künſtler, wenn mir dieſes Bild hier verſtattet iſt, ſammelt erſt wirthſchaftlich alle einzelnen Strahlen des Gegenſtandes, den er zum Werkzeug ſeines tragiſchen Zweckes macht, und ſie werden unter ſeinen Händen zum Blitz, der alle Herzen entzündet. Wenn der Anfänger den ganzen Donnerſtrahl des Schreckens und der Furcht auf einmal und fruchtlos in die Gemüther ſchleudert, ſo gelangt jener Schritt

Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel, und durchdringt eben dadurch die Seele ganz, daſs er ſie nur allmählig und gradweiſe rührte.

Wenn wir nunmehr die Reſultate aus den bisherigen Unterſuchungen ziehen, ſo ſind es folgende Bedingungen, welche der tragiſchen Rührung zum Grund liegen. Erſtlich muſs der Gegenſtand unſers Mitleids zu unſrer Gattung im ganzen Sinn dieſes Worts, gehören, und die Handlung, an der wir Theil nehmen ſollen, eine moraliſche, d. i. unter dem Gebiet der Freiheit begriffen ſeyn. Zweitens muſs uns das Leiden, ſeine Quellen und ſeine Grade, in einer Folge verknüpfter Begebenheiten vollſtändig mitgetheilt und zwar drittens ſinnlich vergegenwärtigt, nicht mittelbar durch Beſchreibung, ſondern unmittelbar durch Handlung dargeſtellt werden. Alle dieſe Bedingungen vereinigt und erfüllt die Kunſt in der Tragödie.

Die

Die Tragödie wäre demnach dichteriſche Nachahmung einer zuſammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollſtändigen Handlung), welche uns Menſchen in einem Zuſtand des Leidens zeigt, und zur Abſicht hat, unſer Mitleid zu erregen.

Sie iſt erſtlich — Nachahmung einer Handlung. Der Begriff der Nachahmung unterſcheidet ſie von den übrigen Gattungen der Dichtkunſt, welche bloſs erzählen oder beſchreiben. In Tragödien werden die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geſchehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne geſtellt; unmittelbar, ohne Einmiſchung eines dritten. Die Epopee, der Roman, die einfache Erzählung rücken die Handlung, ſchon ihrer Form nach, in die Ferne, weil ſie zwiſchen den Leſer und die handelnden Perſonen den Erzähler einſchieben. Das Entfernte, das Vergangene ſchwächt aber, wie bekannt iſt, den Eindruck und den theilnehmenden

Affekt,

Affekt; das Gegenwärtige verſtärkt ihn. Alle erzählende Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen; alle dramatiſche machen das Vergangene gegenwärtig.

Die Tragödie iſt zweitens Nachahmung einer Reihe von Begebenheiten, einer Handlung. Nicht bloſs die Empfindungen und Affekte der tragiſchen Perſonen, ſondern die Begebenheiten, aus denen ſie entſprangen und auf deren Veranlaſſung ſie ſich äuſsern, ſtellt ſie nachahmend dar; dieſs unterſcheidet ſie von den lyriſchen Dichtungsarten, welche zwar ebenfalls gewiſſe Zuſtände des Gemüths poetiſch nachahmen, aber nicht Handlungen. Eine Elegie, ein Lied, eine Ode können uns die gegenwärtige, durch beſondre Umſtände bedingte Gemüthsbeſchaffenheit des Dichters (ſey es in ſeiner eignen Perſon oder in idealiſcher) nachahmend vor Augen ſtellen, und in ſo ferne ſind ſie zwar unter dem Begriff der Tragödie mit enthalten, aber ſie machen ihn noch nicht aus, weil

ſie

ſie ſich bloſs auf Darſtellungen von Gefühlen einſchränken. Noch weſentlichere Unterſchiede liegen in dem verſchiedenen Zweck dieſer Dichtungsarten.

Die Tragödie iſt drittens Nachahmung einer vollſtändigen Handlung. Ein einzelnes Ereigniſs, wie tragiſch es auch ſeyn mag, giebt noch keine Tragödie. Mehrere als Urſache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten müſſen ſich mit einander zweckmäſsig zu einem ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d. i. die Übereinſtimmung eines vorgeſtellten Affekts, Karakters und dergleichen mit der Natur unſrer Seele, auf welche allein ſich unſre Theilnahme gründet, erkannt werden ſoll. Wenn wir es nicht fühlen, daſs wir ſelbſt bey gleichen Umſtänden eben ſo würden gelitten und eben ſo gehandelt haben, ſo wird unſer Mitleid nie erwachen. Es kommt alſo darauf an, daſs wir die vorgeſtellte Handlung in ihrem ganzen Zuſammenhang verfolgen, daſs wir ſie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natür-

türliche Gradation unter Mitwirkung äuſsrer Umſtände hervor flieſsen ſehen. So entſteht und wächſt und vollendet ſich vor unſern Augen die Neugier des Oedipus, die Eiferſucht des Othello. So kann auch allein der groſse Abſtand ausgefüllt werden, der ſich zwiſchen dem Frieden einer ſchuldloſen Seele und den Gewiſſensqualen eines Verbrechers, zwiſchen der ſtolzen Sicherheit eines Glücklichen und ſeinem ſchrecklichen Untergang, kurz, der ſich zwiſchen der ruhigen Gemüthsſtimmung des Leſers am Anfang und der heftigen Aufregung ſeiner Empfindungen am Ende der Handlung findet.

Eine Reihe mehrerer zuſammenhängender Vorfälle wird erfodert, einen Wechſel der Gemüthsbewegungen in uns zu erregen, der die Aufmerkſamkeit ſpannt, der jedes Vermögen unſers Geiſtes aufbietet, den ermattenden Thätigkeitstrieb ermuntert, und durch die verzögerte Befriedigung ihn nur deſto heftiger entflammt. Gegen die Leiden der Sinnlichkeit findet

das

das Gemüth nirgends als in der Sittlichkeit Hülfe. Dieſe alſo deſto dringender aufzufodern, muſs der tragiſche Künſtler die Martern der Sinnlichkeit verlängern; aber auch dieſer muſs er Befriedigung zeigen, um jener den Sieg deſto ſchwerer und rühmlicher zu machen. Beides iſt nur durch eine Reihe von Handlungen möglich, die mit weiſer Wahl zu dieſer Abſicht verbunden ſind.

Die Tragödie iſt viertens poetiſche Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung, und dadurch wird ſie der hiſtoriſchen entgegengeſetzt. Das letztere würde ſie ſeyn, wenn ſie einen hiſtoriſchen Zweck verfolgte, wenn ſie darauf ausgienge, von geſchehenen Dingen und von der Art ihres Geſchehens zu unterrichten. In dieſem Falle müſste ſie ſich ſtreng an hiſtoriſche Richtigkeit halten, weil ſie einzig nur durch treue Darſtellung des wirklich Geſchehenen ihre Abſicht erreichte. Aber die Tragödie hat einen poetiſchen Zweck, d. i. ſie ſtellt eine Handlung dar, um zu rüh-

rühren, und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt ſie alſo einen gegebenen Stoff nach dieſem ihrem Zwecke, ſo wird ſie eben dadurch in der Nachahmung frey; ſie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die hiſtoriſche Wahrheit den Geſetzen der Dichtkunſt unterzuordnen, und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfniſſe zu bearbeiten. Da ſie aber ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchſten Übereinſtimmung mit den Geſetzen der Natur zu erreichen im Stande iſt, ſo ſteht ſie, ihrer hiſtoriſchen Freiheit unbeſchadet, unter dem ſtrengen Geſetz der Naturwahrheit, welche man im Gegenſatz von der hiſtoriſchen die poetiſche Wahrheit nennt. So läſst ſich begreifen, wie bey ſtrenger Beobachtung der hiſtoriſchen Wahrheit nicht ſelten die poetiſche leiden, und umgekehrt bey grober Verletzung der hiſtoriſchen die poetiſche nur um ſo mehr gewinnen kann. Da der tragiſche Dichter, ſo wie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Geſetz der poetiſchen Wahrheit ſteht, ſo kann die gewiſſenhafteſte Beob-

ach-

achtung der hiſtoriſchen ihn nie von ſeiner Dichterpflicht losſprechen, nie einer Übertretung der poetiſchen Wahrheit, nie einem Mangel des Intereſſe zur Entſchuldigung gereichen. Es verräth daher ſehr beſchränkte Begriffe von der tragiſchen Kunſt, ja von der Dichtkunſt überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geſchichte zu ziehen, und Unterricht von demjenigen zu fodern, der ſich ſchon vermöge ſeines Nahmens bloſs zu Rührungen und Ergötzung verbindlich macht. Sogar dann, wenn ſich der Dichter ſelbſt durch eine ängſtliche Unterwürfigkeit gegen hiſtoriſche Wahrheit ſeines Künſtlervorrechts begeben, und der Geſchichte eine Gerichtsbarkeit über ſein Produkt ſtillſchweigend eingeräumt haben ſollte, fodert die Kunſt ihn mit allem Rechte vor ihren Richterſtuhl, und ein Tod Hermans, eine Minona, ein Fuſt von Stromberg würden, bey noch ſo pünktlicher Befolgung des Koſtüme, des Volks- und des Zeitkarakters mittelmäſsige Tragödien heiſsen.

Die

Die Tragödie iſt fünftens Nachahmung einer Handlung, welche uns Menſchen im Zuſtand des Leidens zeigt. Der Ausdruck, Menſchen, iſt hier nichts weniger als müſsig, und dient dazu, die Grenzen genau zu bezeichnen, in welche die Tragödie in der Wahl ihrer Gegenſtände eingeſchränkt iſt. Nur das Leiden ſinnlich-moraliſcher Weſen, dergleichen wir ſelbſt ſind, kann unſer Mitleid erwecken. Weſen alſo, die ſich von aller Sittlichkeit losſprechen, wie ſich der Aberglaube des Volks, oder die Einbildungskraft der Dichter die böſen Dämonen mahlt, und Menſchen, welche ihnen gleichen — Weſen ferner, die von dem Zwange der Sinnlichkeit befreit ſind, wie wir uns die reinen Intelligenzen denken, und Menſchen, die ſich in höherm Grade, als die menſchliche Schwachheit erlaubt, dieſem Zwange entzogen haben, ſind gleich untauglich für die Tragödie. Überhaupt beſtimmt ſchon der Begriff des Leidens, und eines Leidens an dem wir Theil nehmen ſollen, daſs nur Menſchen im vollen Sinne dieſes

Worts

Worts der Gegenſtand deſſelben ſeyn können. Eine reine Intelligenz kann nicht leiden, und ein menſchliches Subjekt, das ſich dieſer reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Grade nähert, kann, weil es in ſeiner ſittlichen Natur einen zu ſchnellen Schutz gegen die Leiden einer ſchwachen Sinnlichkeit findet, nie einen groſsen Grad von Pathos erwecken. Ein durchaus ſinnliches Subjekt ohne Sittlichkeit, und ſolche, die ſich ihm nähern, ſind zwar des fürchterlichſten Grades von Leiden fähig, weil ihre Sinnlichkeit in überwiegendem Grade wirkt, aber von keinem ſittlichen Gefühl aufgerichtet, werden ſie dieſem Schmerz zum Raube — und von einem Leiden, von einem durchaus hülfloſen Leiden, von einer abſoluten Unthätigkeit der Vernunft wenden wir uns mit Unwillen und Abſcheu hinweg. Der tragiſche Dichter giebt alſo mit Recht den gemiſchten Karakteren den Vorzug, und das Ideal ſeines Helden liegt in gleicher Entfernung zwiſchen dem ganz verwerflichen und dem vollkommenen.

Die Tragödie endlich vereinigt alle dieſe Eigenſchaften, um den mitleidigen Affekt zu erregen. Mehrere von den Anſtalten, welche der tragiſche Dichter macht, lieſsen ſich ganz füglich zu einem andern Zweck, z. B. einem moraliſchen, einem hiſtoriſchen u. a. benutzen; daſs er aber gerade dieſen und keinen andern ſich vorſetzt, befreit ihn von allen Foderungen, die mit dieſem Zweck nicht zuſammen hängen, verpflichtet ihn aber auch zugleich, bey jeder beſondern Anwendung der bisher aufgeſtellten Regeln ſich nach dieſem letzten Zwecke zu richten.

Der letzte Grund, auf den ſich alle Regeln für eine beſtimmte Dichtungsart beziehen, heiſst der Zweck dieſer Dichtungsart; die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, heiſst ihre Form. Zweck und Form ſtehen alſo mit einander in dem genaueſten Verhältniſs. Dieſe wird durch jenen beſtimmt, und als nothwendig vorgeſchrieben, und der erfüllte Zweck wird das

Re-

Reſultat der glücklich beobachteten Form ſeyn.

Da jede Dichtungsart einen ihr eigenthümlichen Zweck verfolgt, ſo wird ſie ſich eben deswegen durch eine eigenthümliche Form von den übrigen unterſcheiden, denn die Form iſt das Mittel, durch welches ſie ihren Zweck erreicht. Eben das, was ſie ausſchlieſsend von den übrigen leiſtet, muſs ſie vermöge derjenigen Beſchaffenheit leiſten, die ſie vor den übrigen ausſchlieſsend beſitzt. Der Zweck der Tragödie iſt: Rührung; ihre Form: Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung. Mehrere Dichtungsarten können mit der Tragödie einerley Handlung zu ihrem Gegenſtand haben. Mehrere Dichtungsarten können den Zweck der Tragödie, die Rührung, wenn gleich nicht als Hauptzweck, verfolgen. Das Unterſcheidende der Letztern beſteht alſo im Verhältniſs der Form zu dem Zwecke, d. i. in der Art und Weiſe wie ſie ihren Gegenſtand in Rückſicht auf ihren Zweck be-

behandelt, wie ſie ihren Zweck durch ihren Gegenſtand erreicht.

Wenn der Zweck der Tragödie iſt, den mitleidigen Affekt zu erregen, ihre Form aber das Mittel iſt, durch welches ſie dieſen Zweck erreicht, ſo muſs Nachahmung einer rührenden Handlung der Inbegriff aller Bedingungen ſeyn, unter welchen der mitleidige Affekt am ſtärkſten erregt wird. Die Form der Tragödie iſt alſo die günſtigſte, um den mitleidigen Affekt zu erregen.

Das Produkt einer Dichtungsart iſt vollkommen, in welchem die eigenthümliche Form dieſer Dichtungsart zu Erreichung ihres Zweckes am beſten benutzt worden iſt. Eine Tragödie alſo iſt vollkommen, in welcher die tragiſche Form, nehmlich die Nachahmung einer rührenden Handlung am beſten benutzt worden iſt, den mitleidigen Affekt zu erregen. Diejenige Tragödie würde alſo die vollkommenſte ſeyn, in welcher das erregte

Mitleid weniger Wirkung des Stoffs als der am beſten benutzten tragiſchen Form iſt. Dieſe mag für das Ideal der Tragödie gelten.

Viele Trauerſpiele, ſonſt voll hoher poetiſcher Schönheit, ſind dramatiſch tadelhaft, weil ſie den Zweck der Tragödie nicht durch die beſte Benutzung der tragiſchen Form zu erreichen ſuchen; andre ſind es, weil ſie durch die tragiſche Form einen andern Zweck als den der Tragödie erreichen. Nicht wenige unſrer beliebteſten Stücke rühren uns einzig des Stoffes wegen, und wir ſind grofsmüthig oder unaufmerkſam genug, dieſe Eigenſchaft der Materie dem ungeſchickten Künſtler als Verdienſt anzurechnen. Bey andern ſcheinen wir uns der Abſicht gar nicht zu erinnern, in welcher uns der Dichter im Schauſpielhauſe verſammelt hat, und, zufrieden durch glänzende Spiele der Einbildungskraft und des Witzes angenehm unterhalten zu ſeyn, bemerken wir nicht einmal, dafs wir ihn mit kaltem Herzen verlaſ-

verlaſſen. Soll die ehrwürdige Kunſt, (denn das iſt ſie, die zu dem göttlichen Theil unſers Weſens ſpricht) ihre Sache durch ſolche Kämpfer vor ſolchen Kampfrichtern führen? — Die Genügſamkeit des Publikums iſt nur ermunternd für die Mittelmäſsigkeit, aber beſchimpfend und abſchreckend für das Genie.

An den Herausgeber der Propyläen.

Ich komme von Betrachtung der Bilder zurück, die durch Ihre zwey letzten Preisaufgaben veranlaſet wurden und noch lebhaft mit dieſen Eindrücken beſchäftigt, verſuche ich es, die Gedanken zu ordnen und auszuſprechen, welche dieſe intereſſanten Kunſterſcheinungen in mir aufgeregt haben. Werke der Einbildungskraft haben das Eigenthümliche, daſs ſie keinen müſsigen Genuſs zulaſſen, ſondern den Geiſt des Beſchauers zur Thätigkeit aufreizen. Das Kunſtwerk führt auf die

Kunſt

Kunſt zurück, ja es bringt erſt die Kunſt in uns hervor.

Sie hatten es zwar bey dieſen Preisaufgaben nur auf den Künſtler abgeſehen; aber auch dem bloſsen Beſchauer haben Sie durch dieſes Inſtitut eine reiche Quelle von Vergnügen und Belehrung eröffnet. Dieſe neunzehn und wieder dieſe neun Ausführungen des nehmlichen Gegenſtandes gewähren ein ganz eignes Intereſſe des Verſtandes, wovon freylich derjenige keinen Begriff hat, der ſich den Eindrücken künſtleriſcher Werke nur gedankenlos hingiebt. Eine gleich groſse Anzahl wirklicher Meiſterſtücke, aber von verſchiedenem Inhalt, würde uns unſtreitig einen höhern Kunſtgenuſs, aber vielleicht keinen ſo reichen Begriff von der Kunſt verſchafft haben, als dieſe vielſeitige Behandlung deſſelben Thema mir wenigſtens gegeben hat.

Zuerſt ein Wort von den Preisaufgaben ſelbſt. In Sachen der ſchönen Kunſt

wird

wird die Möglichkeit nur durch die That bewieſen; aus Begriffen kann man höchſtens voraus wiſſen, daſs ein gegebenes Thema der künſtleriſchen Darſtellung nicht widerſtreitet. Der Erfolg hat die Wahl der beiden Süjets gerechtfertigt, denn aus beyden ſind wirklich, unter geſchickten Händen, ſprechende, ſelbſtſtändige und anmuthige Bilder geworden.

Obgleich die Kunſt unzertrennlich und eins iſt, und beyde, Phantaſie und Empfindung, zu ihrer Hervorbringung thätig ſeyn müſſen, ſo giebt es doch Kunſtwerke der Phantaſie und Kunſtwerke der Empfindung, je nachdem ſie ſich einem dieſer beyden äſthetiſchen Pole vorzugsweiſe nähern; zu einer von beiden Klaſſen aber muſs jedes künſtliche und poetiſche Werk ſich bekennen, oder es hat gar keinen Kunſtgehalt. Sie haben bey dieſen zwey Preisaufgaben dafür geſorgt, daſs jeder Künſtler in ſeiner Sphäre beſchäftigt würde, und derjenige, den die Natur reich genug ausſtattete, auf beyden Feldern der Kunſt glänzen konnte.

Hectors

Hectors Abſchied qualifizirte ſich zu einem naiven und ſeelenvollen Empfindungsgemählde; der Raub der Pferde des Rheſus, ein Nachtſtück, war zu einem kühnen, kraftvollen Phantaſiebilde geeignet. Beyde Aufgaben konnten, in Abſicht auf den innern Kunſtgehalt, für gleichbedeutend gelten, und mochten für die Ausführung, im Ganzen genommen, gleich viel oder wenig Schwierigkeiten darbieten. Das Naturell und die Neigung des Künſtlers muſste alſo die Wahl entſcheiden, und es lieſs ſich vorausſehen, wohin ſich das Übergewicht neigen würde. Der erſte Gegenſtand ſpricht an das Herz und der Deutſche hat ſeinen ſchätzbaren Charakter auch bey dieſer Gelegenheit nicht verläugnet.

Indem die Gegenſtände gegeben wurden, waren die Momente der Handlung und die Motive unentſchieden gelaſſen; hier alſo war das Feld der Erfindung. Zwey Helden, dem Begriffe gemäſs den wir uns von Diomed und Ulyſſes bilden, zeigen

zeigen ſich in der Finſterniſs der Nacht in dem trojaniſchen Lager, wo thraziſche Krieger mit ihrem Könige ſchlafend liegen. Indem Diomed die Schlafenden erwürgt, bemächtiget ſich Ulyſs der ſchönen weiſſen Pferde des Königs. Sie müſſen eilen, um nicht überfallen zu werden und Diomed verläſst ungern den Schauplatz.

Hier war nun die Wahl des Moments von der höchſten Bedeutung. Der Künſtler konnte den Augenblick des wirklichen Ermordens, er konnte den Augenblick nach der That und unmittelbar vor dem Abzuge darſtellen. Blieb er bey dem erſten Momente ſtehen, ſo war das Bild nicht nur an Gehalt ärmer, es konnte auch einen widrigen Eindruck auf das Gefühl machen; die nächtliche Ermordung ſchlafender Menſchen hat etwas Schändendes für einen Helden. Der König welcher ermordet wird, wurde dadurch die Hauptperſon, unſer Mitleid wurde intereſſirt und das Bild bekam einen pathetiſchen Charakter, den es durchaus nicht haben ſollte.

Wähl-

Wählte hingegen der Künſtler den Augenblick nach der That, wo beyde Helden auf ihre Entfernung denken, ſo kam ein ganz anderer Geiſt in das Gemählde. Das Gefühlempörende wurde mit Schatten bedeckt, die Ermordeten waren nur als Maſſe noch übrig, ohne daſs ein Einzelner aus denſelben einen Anſpruch an unſre Theilnahme machte; wir ſchauen nicht unmittelbar an, ſondern erfahren nur durch einen Schluſs, daſs ſie im Schlaf ermordet worden, und was die Hauptſache iſt, Ulyſs und Diomed ſind dann die eigentlichen Helden des Bildes, es iſt ihre Kühnheit die uns intereſſirt, ihr glückliches Entkommen, was uns beſchäftiget.

Aber auch ſo wird dem Bilde noch immer ein weſentlicher Theil der ſinnlichen Bedeutſamkeit und der Würde abgehen. Ulyſs und Diomed werden immer nur als zwey nächtliche Mörder und Räuber erſcheinen, die Handlung wird alſo, auch wenn ſie ihr Empörendes verliert, wenigſtens gemein und gleichgültig für uns ſeyn.

Etwas

Etwas mufs geſchehen, um die Helden, um ihre That empor zu heben; dieſs geſchieht durch die Gegenwart und den Antheil einer Göttin. Der Künſtler durfte dieſe nicht weit ſuchen; auch im Homer erſcheint die Pallas und treibt beyde Helden, zu eilen. Durch Einführung der Göttin wird, für den Gedanken, noch dieſes gewonnen, dafs die nächtliche That einen Zeugen hat, dafs durch ihre Geſte die Nothwendigkeit der Flucht ſinnlich klar wird, und für die Ausführung des Bildes entſteht der groſse Gewinn, dafs die nächtliche Scene mit einem göttlichen Licht kann erleuchtet werden.

Einen Künſtler, der keinen tiefen Gedankengehalt in ſein Bild zu legen wuſste, konnte, bei der zweiten Aufgabe, ſchon der Effekt der Maſſen und Kontraſte anlocken und bey der Ausführung befriedigen. Der geſchickte Verfertiger des Bildes No. 5., wo in der Mitte des Ganzen zwey milchweiſse Pferde ſich erheben, Diomed im Hintergrund noch in dem Mor-

Morden begriffen ist, und beyde Helden als Nebenfiguren gegen die Thiere verschwinden, scheint sich blos mit einer angenehmen Wirkung der Schatten und Lichter begnügt zu haben. Das Bild ist sanft und gefällig für's Auge, aber der Gedanke ist gemein und der Künstler hat von seinem Gegenstand nur das nächste prosaische ergriffen. Denn warum zwey Heldenfiguren hervorrufen und durch Ankündigung einer bedeutenden That Erwartung erregen, wenn es um nichts weiter zu thun ist, als was auch durch eine gefällige Anordnung von Stilleleben geleistet werden kann? Es war übrigens kein Wunder, dafs eben dieses Bild bei vielen Zuschauern die Palme davon trug. Die Wirkung des Gefälligen ist unfehlbar, es setzt nichts voraus, und läfst sich völlig gedankenlos geniefsen.

Zwey andere gröfsere Bilder (No. 3 und 4.) desselben Inhalts stellen gleichfalls nur den Augenblick der Ermordung dar. Der König liegt noch schlafend, das Schwerdt

Schwerdt ist über ihm gezückt, Ulysses hat sich der Pferde bemächtigt. Die Ausführung ist kräftiger, die Handlung reicher, als bei dem vorerwähnten Bilde, die Helden sind den Pferden nicht aufgeopfert. Aber der Gedanke erhebt sich nicht über das Gemeine, das Bild spricht blos zu dem Auge, ohne die Imagination anzuregen, und die geschickte fleissige Ausführung kann den fehlenden Geist nicht ersetzen.

Zwey andere Bilder (No. 6 und 7.) zeigen uns zwar schon die Göttin, aber ihre Gegenwart erhebt das Bild nicht, ob sie gleich eine höhere Intention des Künstlers verräth. Der Moment ist bedeutender, die Ermordung ist geschehen; auf dem einen, wo die Figuren blos im Umriss gezeichnet sind, hat sich Ulys auf eins der Pferde geschwungen, der Augenblick des Forteilens ist ausgedrückt; auf dem andern wird noch Rath gehalten, aber die Scene ist zu ruhig, es fehlt an Leben und Bedeutung.

In

In einem höheren Geiſt ſind zwey andere Bilder deſſelben Inhalts gedacht und ausgeführt.

Die Göttin erſcheint (No. 2.) über den erſchlagenen Leichen und das Licht das ſie umfließt, beleuchtet die nächtliche Scene. Diomedes ruht in einer nachdenkenden Stellung mit aufgehobenem Fuſs auf einem Leichnam und bedenkt ſich das Schwerdt in die Scheide zu ſtecken. Bedeutend erhebt die Göttin den Zeigefinger der rechten Hand, um ihn zu warnen, und mit der ausgeſtreckten Linken zeigt ſie ihm den Weg. Ulyſſes den Bogen in der Hand hält die ſich bäumenden Pferde am Zügel und ſtrebt ſchon in einer raſchen Bewegung fort, nach dem ſäumenden Gefährten zurückſchauend. Beyde Helden ſind nakt, nur ein Mantel flattert um den eilenden Ulyſs und ein Löwenfell hängt über dem Rücken des Diomedes. Jener, deſſen kräftig gezeichnete Figur am meiſten hervordringt, bringt in das Ganze eine lebhafte Bewegung, welche

che gegen die ſinnende Ruhe des Diomedes einen vielleicht nur zu ſtarken Abſtich macht.

Mit dieſen Bilde ſind wir in die geiſtige Welt der Kunſt eingetreten. Das gemeine Wirkliche iſt uns aus den Augen gerückt, nur das Bedeutende iſt aufgenommen. Noch um einen Schritt weiter in das Reich der Einbildungskraft führt uns der andere (No. 1.), mit dem ſich dieſe Gallerie der Rheſusbilder würdig abſchlieſst.

Der vorige Künſtler hatte uns das trojaniſche Lager gezeigt und uns mit einem engen Raum umſchränkt, indem er die Scene durch die Mauern von Troja begrenzte. Ein glücklicher Gedanke des gegenwärtigen hingegen war es, die griechiſchen Zelte und Schiffe in die Tiefe des Bildes zu ſetzen, aus dem wir dadurch gleichſam herausgetrieben werden. Er öffnet mit einem kühnen Griff ſeinen Schauplatz und wir überſehen zugleich die Scene der Handlung und das Ziel der Flucht.

Drei

Drei Punkte des Bildes ziehen uns sogleich durch verschiedene Mittel an. Das Auge, welches zuerst dem lebhaftesten Lichte folgt, fällt auf eine mahlerische, schön pyramidenförmig geordnete Masse von vier milchweifsen Pferden, welche Ulysses eben forttreiben will. Er wendet dem Zuschauer den Rücken, nur der Kopf ist ein wenig nach der Scene gedreht. Sein Mantel, so wie die Mähnen und Decken der Pferde sind in einer fliegenden Bewegung; dieser hellglänzenden und rasch bewegten Gruppe setzt sich die ruhige dunkle Masse leblos liegender Körper im Vordergrund und die stillliegende Ferne des Hintergrundes schön entgegen.

Sobald der erste gewaltsame Sinnenreiz nachläfst, so wendet sich der Verstand zu dem Bedeutungsvollen: diefs findet er hier sehr geistreich in der Mitte des Bildes. Diomedes, in eine Löwenhaut gehüllt, den Schild in der linken Hand, steht an dem Wagen des Rhesus, den er mit der Rechten anfafst, als ob er

sich

ſich denſelben zueignen wollte. An dem Rade des Wagens liegt der Erſchlagene, durch die neben ihm liegende Helmkrone kenntlich, in ſchön verkürater Lage hingeſtreckt. So raſch ſich Ulyſs und die Pferde bewegen, ſo ruhig ſteht Diomedes, nur das Geſicht iſt unzufrieden nach der Erſcheinung zur Linken hingerichtet.

Hier ſchwebt in einer Wolkenumgebung, ſchlank und ſchön gebildet, Minerva herab und bedeutet mit ausgeſtreckter Rechten den Säumenden, fortzueilen. Die Wolke in der ſie erſcheint, wälzt ſich mahleriſch wie ein daherſtrömender Nebel um den Wagen des Rheſus herum und faſst auf dieſe Art die ganze Mordſcene mit einem geheimniſsvollen Vorhange ein, der ſich nur auf der rechten Seite öffnet, um den Blick nach dem griechiſchen Schifflager zu erweitern. Alle Parthien des Bildes ſchmelzen in einer angenehmen Harmonie von Licht und Schatten und Reflexen ineinander.

Man

Man erfährt bey dieſem Bilde den heitern Einfluſs einer phantaſiereichen Kunſt, nach Kunſtideen iſt Alles gewählt und geordnet, nichts einzelnes iſt der gemeinen Wirklichkeit abgeborgt, alles repräſentirt nur und hat nur Daſeyn für den Gedanken und durch denſelben.

Es lieſs ſich für dieſe beyden Aufgaben von einer doppelten Seite her Gefahr befürchten.

Der Raub der Pferde des Rheſus iſt, als bloſses Factum betrachtet, gleichgültig und ohne allen Gehalt für das Herz; hier muſste alſo die Phantaſie ihre Macht beweiſen und der Gedanke ſtatt des wirklichen Gegenſtandes eintreten. Würde dieſes Bild bloſs mit einer treuen Sinnlichkeit und natürlichen Wahrheit behandelt, ſo muſste es leer und charakterlos ausfallen. Aber eben dieſe natürliche Wahrheit iſt das Geſpenſt der Zeit und dem Deutſchen insbeſondere wird es ſchwer, ſich mit freyer Dichtungskraft über das

gemein Wirkliche zu erheben. Dieſem Stoffe alſo, der ſein Gefühl nicht anſprach, konnte ein Künſtler von gewöhnlichem Schlag nicht viel abgewinnen, und eben dieſs ſcheint die meiſten von dieſem Sujet zurückgeſchreckt zu haben.

Der Abſchied des Hectors iſt ſchon als Stoff und ohne allen Zuſatz der Kunſt ein rührender Gegenſtand, und konnte mit einem mäſsigen Aufwand von Phantaſie, ſelbſt durch naive Wahrheit ein ſprechendes Bild abgeben. Aber hier war der ſentimentaliſche Hang der Nation und des Zeitalters zu fürchten, welcher zum wahren Verderben aller bildenden Kunſt auch auf dieſem Felde wie auf dem poetiſchen überhand genommen hat. Ein weinerlicher Hector und eine zerflieſsende Andromache waren zu fürchten und ſie ſind auch nicht ausgeblieben. Ich bezeichne die Werke nicht, da ſie ſich leicht von ſelbſt heraus finden.

Es war in dieſem einfach ſcheinenden Stoff ein doppeltes Verhältniſs auszudrücken;

cken; Hector ſollte als liebender Gatte und als zärtlicher Vater erſcheinen. Nicht leicht war die Aufgabe, jedem dieſer Verhältniſſe ſein volles Recht anzuthun, ohne gegen die Einheit des Bildes zu verſtoſſen. Eines muſste nothwendig zur Hauptſache gemacht werden, weil keine doppelte Handlung von gleicher Bedeutung erlaubt war und die Kunſt beſtand darin, die prägnanteſte zu wählen.

Einige der concurrirenden Künſtler haben ſich begnügt, bloſs den Abſchied des Gatten von der Gattin vorzuſtellen, und ſind folglich unter der Aufgabe geblieben. Das Kind auf den Armen der Wärterin oder der Mutter iſt nur ein Zeuge der Handlung. Hector ſelbſt iſt ſo jugendlich und weichlich gehalten, daſs man bloſs den Abſchied zweyer Liebenden vor ſich zu ſehen glaubt. Dieſs iſt unſtreitig der unglücklichſte Einfall, der ſich am weiteſten von der Aufgabe entfernt; denn an den Krieger und den Held, der der Schirm ſeiner Vaterſtadt ſeyn ſoll, iſt hier nun gar

nicht zu denken. Es iſt auf eine Rührung angelegt, die dieſem Stoffe ganz und gar fremd iſt.

Andre ſchlugen den entgegengeſetzten Weg ein; indem ſie den Vater ausſchlieſſend mit dem Kinde beſchäftigen, laſſen ſie die Mutter und Gattin eine untergeordnete Rolle ſpielen. Dieſe entfernten ſich weniger von dem Geiſt der Forderung, weil der Ausdruck des väterlichen Charakters ſich mit dem männlichen Ernſt des Helden ſehr wohl verträgt. Und da die Mutter ſich durch ſich ſelbſt ſchon in die Handlung einmiſchen kann, ſo konnte ſie nicht bedeutungslos erſcheinen.

Auf einem der vorzüglichſten Stücke in der Sammlung (No. 24.), einem Oehlgemählde, ſcheint der Künſtler beabſichtigt zu haben, Mutter und Kind in Einer Umarmung zuſammen zu faſſen. Hector breitet ſeine Arme nach dem Kinde aus, das auf den Armen der Wärterin vor ihm zurückflieht, während daſs ſich Andro-

mache

mache zwiſchen dieſen, nach dem Kinde ausgeſtreckten Armen, an ſeinen Leib ſchmiegt; aber er ſelbſt zeigt ſich keineswegs mit ihr beſchäftigt, ſeine ganze Bewegung bezieht ſich auf das Kind, ſie ſcheint überflüſſig und eher ein Hinderniſs zu ſeyn.

Nun war die zweyte Frage, für das Pathetiſche der Situation den wahrſten und zugleich würdigſten Ausdruck zu finden — denn es ſollte der Abſchied eines Helden ſeyn, der Gattin und Kind zurücklässt, um in eine Todesgefahr zu gehen; man ſollte einen letzten ewigen Abſchied ahnden. Auf der andern Seite ſollte ſich der Held über den Schmerz erhaben zeigen, Andromache ſollte ſich auch in dieſer ſchmerzlichen Situation ſeiner werth beweiſen, unſer Herz ſollte nicht zerriſſen, ſondern durch die Rührung ſelbſt geſtärkt und erhoben werden.

Einer der concurrirenden Künſtler (No. 13.), dem die Natur einen heitern

Sinn

Sinn und ein ſchönes naives Gefühl verliehen; aber die Stärke und Tiefe der Empfindungen ſcheint verſagt zu haben, hat ſich auf die einfachſte Weiſe aus der Verlegenheit gezogen, indem er die ganze Aufgabe in eine zärtliche Familienſcene verwandelt, worin von dem tragiſchen Inhalt der Situation wenig oder gar nichts zu ſpüren iſt. Hector unterhält ſich mit dem Kinde, das auf dem linken Arm der Wärterin iſt und ſich vor dem Vater zu ſcheuen ſcheint. Die Amme deutet mit einer ſprechenden Bewegung auf den Vater, als ob ſie das Kind mit demſelben bekannt machen wollte. An Hectors rechte Seite ſchmiegt ſich Andromache; er hat ihr den einen Arm liebevoll hingegeben, indem er den andern dem Kinde ſchmeichelnd entgegenſtreckt. Jede der drey Figuren belebt ein naiver, äuſserſt glücklich gewählter Ausdruck, ein freundliches Lächeln ſpielt um den Mund des Vaters, und Andromache's ſeelenvoller Blick ſchwimmt zwiſchen Heiterkeit und Thränen. Alles accordirt zu einer ſchönen

lieb-

lieblichen Gruppe und ſpricht das Gemüth ſchnell und entſcheidend an. Man läſst augenblicklich von der Strenge der Kunſtfoderungen nach, weil man einer ſchönen Natur begegnet und wird unwillig über den gerechten Tadler, der die Zeichnung, die Farbengebung und die ganze mahleriſche Anlage fehlerhaft und auſserdem das Bild mit Unſchicklichkeiten überladen findet. Denn der Künſtler ſchien das Heroiſche, das er in die Handlung ſelbſt nicht zu legen wuſste, in der Umgebung nachholen zu wollen, und erfüllt deswegen den Rand der Mauern und Thürme, unter welchen die Scene vorgeht, mit einer Million Spieſstragender Trojaner, welche auf dieſe Familiengruppe herabſchauen.

So wie man auf dieſem Bilde das Pathetiſche ganz vermiſst, ſo iſt demſelben auf zwey andern, ſonſt ſehr tüchtig gearbeiteten Bildern zu viel Raum gegeben und von dem heroiſchen Character des Helden zu viel aufgeopfert worden. Sie erregen daher ein gewiſſes peinliches Gefühl und

man

man mag nicht gern dabey verweilen. Auf dem einen misfällt noch besonders die abgewandte Stellung des Hectors und der Ausdruck hilfloſen Schmerzens in ſeiner Gebärde. Dem andern (No. 19.) ſcheint eine gewiſſe kranke Bläſſe zu ſchaden, welche dadurch entſteht, daſs die Zeichnung zum Theil colorirt iſt und auf einen Farbeneffekt Anſpruch macht, aber gerade da, wo die energiſche Farbe verlangt wird, die todte Kreide gebraucht worden iſt.

Mehrere und zwar die geſchickteſten Meiſter laſſen ihren Helden ſich an die Götter wenden und das Kind ihrem Schutz übergeben. Dieſe Handlung iſt ſchicklich, ausdrucksvoll und edel. Das Vertrauen auf die Götter erlaubt einen muthigen, heitern und ſelbſt im Affekt beruhigten Ausdruck und die Handlung erhält dadurch einen feyerlichen Character. Das Kind auf den Armen des Vaters, beſonders wenn es hoch empor gehalten wird, wie auf den zwey vorzüglichſten (No. 25.

und

und 26.) Bildern in dieſer Reihe der Fall iſt, bildet einen bedeutenden Gipfel der Gruppe. Das Kind wird uns zugleich zu einem Symbol der hülfloſen Stadt, beyde ſcheint Hector in die Hand der Götter zu geben.

Es finden ſich zwey, nach Art der Basreliefs gearbeitete Bilder (No. 20 und 21.), wo der Künſtler im Geiſt der alten Bildhauerwerke des Pathetiſchen nicht bedurfte, um bedeutend zu ſeyn. Ernſt und ruhig ſteigt der gewaffnete Hector die Stufen ſeines Hauſes herab, ſein Körper iſt ſchon den Kriegern zugewendet, die mit dem Schlachtroſs auf ihn warten. Nur das Geſicht kehrt ſich nach der Andromache, die ſich mit leidender Miene an ihn anſchmiegt und ihn nicht laſſen will. Ihr zur Seite ſteht die Wärterin, das Kind auf den Armen, mit noch andern Jungfrauen. Ganz mit der weiſen Bedeutſamkeit der Alten hat uns hier der Künſtler die Situation mehr durch ſymboliſche Zeichen als durch Nachahmung des Wirkli-

chen

chen vorgebildet. Alles ſtellt mehr vor als es iſt; es gilt zwar für ſich ſelbſt und weiſ't doch auf etwas andres hin, es iſt nur der ſinnvolle Buchſtabe, in welchem der Geiſt verhüllt liegt. Die weibliche Reihe mit dem Kinde bedeutet uns das Innere eines Hauſes, welches von dem Hausvater jetzt verlaſſen wird. Die Krieger gegenüber mit ihren Waffen und dem wartenden Streitroſs rufen uns die unerbittliche Nothwendigkeit in die Seele. Das ernſte doch nicht traurige Herabſteigen des Helden ſteht ihm wohl an; er braucht nicht die Götter, er ruht auf ſich ſelbſt; die zärtliche Bekümmerniſs der Gattin iſt dem Ganzen gemäſs. Nur ſie ſelbſt iſt zu klein und zu dürftig gegen die coloſſaliſche Figur des Helden und ſtört den antiken Sinn des Ganzen durch ihre moderne ſchwächliche Erſcheinung.

Auch in Behandlung der Amme, als der dritten Figur, hat ſich das Genie der verſchiedenen Künſtler characteriſirt. Einige, die zu der Höhe des Gegenſtandes nicht

nicht hinauf langen konnten, haben mit ihrem Genie gerade die Amme noch erreicht und dieſe iſt dann die gelungenſte Figur des Bildes geworden. Hier *in corpore vili* konnte der Künſtler der beliebten Natürlichkeit mit dem mindeſten Nachtheile folgen, obgleich der gute Geſchmack auch hier eine edlere Behandlung zur Pflicht machte. Von der ſtupiden Gleichgültigkeit an bis zur koketten Leichtfertigkeit iſt ſie auf dieſen Bildern durchgeführt, worden. Dieſen letztern Character trägt ſie auf einer bunt getuſchten Zeichnung, die ich Ihnen hier nur durch die zwey unſchicklich angebrachten Säulen, die das Thor verſperren, bezeichnet haben will. Das Bild iſt auf das gefälligſte, nach Art eines bunten engliſchen Kupferſtichs, behandelt, die Figur der Andromache voll Anmuth, die Amme aber beſonders geiſtreich gedacht. Nur einen Hector wuſste der Künſtler ſich nicht zu denken und ſich überhaupt nicht zu der Höhe ſeines Gegenſtandes zu erheben.

Dage-

Dagegen ist auf den zwey vorhin erwähnten Bildern, in welchen Hektor seinen Sohn zum Himmel emporhält, die Amme ein wirklich bedeutender und integranter Theil der Handlung und zu der Würde des Ganzen veredelt. Auf dem einen (No. 23.) steht sie in einer sehr geistreich gedachten Stellung abgewendet und es ist dem Künstler gelungen, uns gerade durch das, was er verhüllte, desto tiefer zu rühren. Auf dem andern Bilde (No. 26.), dessen ich nachher noch umständlicher gedenken werde, hat ihr der Künstler eine noch gröfsere, wenn nicht zu grofse Bedeutung gegeben.

Bey dieser Abschiedsscene Hektors war das Lokale keineswegs unwichtig und die Handlung konnte nur vermittelst desselben ihre volle Erklärung erhalten. Wenn sich der Künstler nicht der Freyheit der Symbole bediente, so mufste er die Scene unter oder an das trojanische Thor verlegen, und je sprechender er die Umgebung machte, desto mehr Ausdruck kam in die

die Handlung. Es ist daher nicht zu billigen, dass auf einigen Bildern die Scene an eine ganz öde und gleichgültige Stelle an der Stadtmauer verlegt ist. Die Handlung entbehrt dadurch ihren bedeutenden Hintergrund und ihren öffentlichen Charakter, der jenen alten Zeiten so gemäfs ist; obgleich das andre Extrem, wo der Künstler einen opernmäfsigen Hofstaat um seine Personen herum verbreitet, noch weit mehr Tadel verdient.

Man hat alle Ursache, sich über den Fleifs, über die Kunstfertigkeit, über das Sentiment, über den Geist und Geschmack zu erfreuen, die bey diesen Bildern, bald mehr bald weniger verbunden, zur Erscheinung gekommen sind. Von der Gefühlsinnigkeit an, bey welcher die Kunst anfängt, bis zu der heitern Imagination, wodurch sie sich frey und selbstständig erklärt und zu der geistreichen vollendenden Anmuth, wodurch sie sich, auf ihrem weiten Weg, wieder zur Natur zurück findet, sind Proben gegeben worden. Mehrere die-

dieſer Bilder ſind wahrhaft ſchön gedachte Ganze, andre empfehlen ſich durch irgend eine glückliche Anlage, oder durch eine erworbene Fertigkeit, einige durch ein vollendetes Talent in Abſicht auf gewiſſe Theile der mahleriſchen Ausführung. Wenn man aber alle der Reihe nach durchlaufen hat, ſo wird man zuletzt mit erhöhter Zufriedenheit zu (No. 26.) der braunen Zeichnung, wie das Publikum ſie nannte, ehe man den Namen des Künſtlers, Hrn. Nahls, erfuhr, zurückkehren, welche auch den Blick zuerſt angezogen hat.

Hector hebt den Aſtyanax mit einem heitern Blick des Vertrauens zu den Göttern empor. Andromache, eine ſchöne Geſtalt im Geiſt der Antiken gezeichnet, lehnt ſich an die rechte Seite des Helden, auf ihm als ihrem Gotte ſcheint ſie zu ruhen, kein Ausdruck des Schmerzens entſtellt ihre reinen Züge. Zur Linken Hectors in weiterem Abſtand von ihm und durch den Helm, der auf dem Bo-

den

den liegt von ihm geſchieden, kniet die Wärterin, das heitre Gebet des Helden mit einem ſchmerzvollen Flehen aus tiefer geängſteter Bruſt begleitend. Auf ſie, als die niedrigere Natur, hat der weiſe Künſtler die ganze Schaale der Leidenſchaft ausgegoſſen, die er für dieſe Scene bereit hielt; aber in ihrem Affekt iſt nichts unwürdiges, es iſt nur das Heftige der Inbrunſt, was ihn bezeichnet. Die Handlung geſchieht unter dem Thor, deſſen edle Architektur würdig zum Ganzen ſtimmt. Hinter der Amme öffnet ſich daſſelbe in einem ſchönen freyen Bogen; man ſieht den Wagen Hectors, der Führer hält die Pferde an, ein Krieger iſt näher getreten und ſetzt die Hauptſcene mit der Handlung des Hintergrundes in Verbindung.

Dieſs iſt der poetiſche Gedanke des Bildes; aber der edle Styl, die Einheit, die leichte Hand, die Reinlichkeit und Anmuth in der Behandlung kann nur empfunden, nicht durch Worte ausgedrückt wer-

werden. Man fühlt ſich thätig, klar und entſchieden; die ſchönſte Wirkung die die plaſtiſche Kunſt bezweckt. Das Auge wird gereizt und erquickt, die Phantaſie belebt, der Geiſt aufgeregt, das Herz erwärmt und entzündet, der Verſtand beſchäftigt und befriedigt.

Ueber

Ueber

Bürgers Gedichte.

Die Gleichgültigkeit, mit der unſer philoſophirendes Zeitalter auf die Spiele der Muſen herabzuſehen anfängt, ſcheint keine Gattung der Poeſie empfindlicher zu treffen, als die lyriſche. Der dramatiſchen Dichtkunſt dient doch wenigſtens die Einrichtung des geſellſchaftlichen Lebens zu einigem Schutze, und der erzählenden erlaubt ihre freyere Form, ſich dem Weltton mehr anzuſchmiegen und den Geiſt der Zeit in ſich aufzunehmen. Aber die jährlichen Almanache, die Ge-

ſellſchaftsgeſänge, die Muſikliebhaberey unſrer Damen, ſind nur ein ſchwacher Damm gegen den Verfall der lyriſchen Dichtkunſt. Und doch wäre es für den Freund des Schönen ein ſehr niederſchlagender Gedanke, wenn dieſe jugendlichen Blüthen des Geiſtes in der Fruchtzeit abſterben, wenn die reifere Cultur auch nur mit einem einzigen Schönheitsgenuſs erkauft werden ſollte. Vielmehr lieſse ſich auch in unſern ſo unpoetiſchen Tagen, wie für die Dichtkunſt überhaupt, alſo auch für die lyriſche, eine ſehr würdige Beſtimmung entdecken; es lieſse ſich vielleicht darthun, daſs, wenn ſie von einer Seite höhern Geiſtesbeſchäftigungen nachſtehen muſs, ſie von einer andern nur deſto nothwendiger geworden iſt. Bey der Vereinzelung und getrennten Wirkſamkeit unſrer Geiſteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wiſſens und die Abſonderung der Berufsgeſchäfte nothwendig macht, iſt es die Dichtkunſt beynahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz,

Scharf-

Scharfſinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmoniſchem Bunde beſchäftigt, welche gleichſam den ganzen Menſchen in uns wieder herſtellt. Sie allein kann das Schickſal abwenden, das traurigſte, das dem philoſophirenden Verſtande widerfahren kann, über dem Fleiſs des Forſchens den Preis ſeiner Anſtrengungen zu verlieren, und in der abgezognen Vernunftwelt für die Freuden der wirklichen zu ſterben. Aus noch ſo divergirenden Bahnen würde ſich der Geiſt bey der Dichtkunſt wieder zurecht finden, und in ihrem verjüngenden Licht der Erſtarrung eines frühzeitigen Alters entgehen. Sie wäre die jugendlichblühende Hebe, welche in Jovis Saal die unſterblichen Götter bedient.

Dazu aber würde erfodert, daſs ſie ſelbſt mit dem Zeitalter fortſchritte, dem ſie dieſen wichtigen Dienſt leiſten ſoll; daſs ſie ſich alle Vorzüge und Erwerbungen deſſelben zu eigen machte. Was Erfahrung und Vernunft an Schätzen für die

Menſchheit aufhäuften, müſste Leben und Fruchtbarkeit gewinnen und in Anmuth ſich kleiden in ihrer ſchöpferiſchen Hand. Die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit ihrer Zeit müſste ſie, geläutert und veredelt, in ihrem Spiegel ſammeln und mit idealiſirender Kunſt, aus dem Jahrhundert ſelbſt, ein Muſter für das Jahrhundert erſchaffen. Dies aber ſetzte voraus, daſs ſie ſelbſt in keine andre als reife und gebildete Hände fiele. So lange dies nicht iſt, ſolange zwiſchen dem ſittlich ausgebildeten vorurtheilfreyen Kopf und dem Dichter ein andrer Unterſchied ſtatt findet, als daſs letzterer zu den Vorzügen des Erſtern das Talent der Dichtung noch als Zugabe beſitzt; ſo lange dürfte die Dichtkunſt ihren veredelten Einfluſs auf das Jahrhundert verfehlen und jeder Fortſchritt wiſſenſchaftlicher Cultur wird nur die Zahl ihrer Bewunderer vermindern. Unmöglich kann der gebildete Mann Erquickung für Geiſt und Herz bey einem unreifen Jüngling ſuchen, unmöglich in Gedichten die Vorurtheile, die gemei-

meinen Sitten; die Geiſtesleerheit wieder finden wollen, die ihn im wirklichen Leben verſcheuchen. Mit Recht verlangt er von dem Dichter, der ihm, wie dem Römer ſein Horaz, ein theurer Begleiter durch das Leben ſeyn ſoll, daſs er im intellectuellen und ſittlichen auf einer Stufe mit ihm ſtehe, weil er auch in Stunden des Genuſſes nicht unter ſich ſinken will. Es iſt alſo nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu ſchildern; man muſs auch erhöht empfinden. Begeiſterung allein iſt nicht genug; man fodert die Begeiſterung eines gebildeten Geiſtes. Alles, was der Dichter uns geben kann, iſt ſeine Individualität. Dieſe muſs es alſo werth ſeyn, vor Welt und Nachwelt ausgeſtellt zu werden. Dieſe ſeine Individualität ſo ſehr als möglich zu veredeln, zur reinſten herrlichſten Menſchheit hinaufzuläutern, iſt ſein erſtes und wichtigſtes Geſchäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchſte Werth ſeines Gedichtes kann kein andrer ſeyn, als daſs es der reine vollendete

dete Abdruck einer intereſſanten Gemüthslage eines intereſſanten vollendeten Geiſtes iſt. Nur ein ſolcher Geiſt ſoll ſich uns in Kunſtwerken ausprägen; er wird uns in ſeiner kleinſten Aeuſserung kenntlich ſeyn, und umſonſt wird, der es nicht iſt, dieſen weſentlichen Mangel durch Kunſt zu verſtecken ſuchen. Vom äſthetiſchen gilt eben das, was vom ſittlichen; wie es hier der moraliſch vortreffliche Charakter eines Menſchen allein iſt, der einer ſeiner einzelnen Handlungen den Stempel moraliſcher Güte aufdrücken kann, ſo iſt es dort nur der reife, der vollkommene Geiſt, von dem das reife, das vollkommene ausfliefst. Kein noch ſo groſses Talent kann dem einzelnen Kunſtwerk verleihen, was dem Schöpfer deſſelben gebricht, und Mängel, die aus dieſer Quelle entſpringen, kann ſelbſt die Feile nicht wegnehmen.

Wir würden nicht wenig verlegen ſeyn, wenn uns aufgelegt würde, dieſen Maaſsſtab in der Hand, den gegenwärtigen Muſenberg zu durchwandern. Aber die Erfah-

fahrung, däucht uns, müfste es ja lehren, wieviel der gröfsere Theil unfrer, nicht ungeprieſenen, lyriſchen Dichter auf den beſſern des Publikums wirkt; auch trifft es ſich zuweilen, daſs uns Einer oder der Andre, wenn wir es auch ſeinen Gedichten nicht angemerkt hätten, mit ſeinen Bekenntniſſen überraſcht oder uns Proben von ſeinen Sitten liefert. Jezt ſchränken wir uns darauf ein, von dem bisher geſagten die Anwendung auf Hn. Bürger zu machen.

Aber darf wohl dieſem Maaſsſtab auch ein Dichter unterworfen werden, der ſich ausdrücklich als „Volksſänger" ankündigt und Popularität (S. Vorrede z. 1. Theil S. 15. u. f.) zu ſeinem höchſten Geſetz macht? Wir ſind weit entfernt, Hn. B. mit dem ſchwankenden Worte „Volk" ſchikaniren zu wollen; vielleicht bedarf es nur weniger Worte, um uns mit ihm darüber zu verſtändigen. Ein Volksdichter in jenem Sinn, wie es Homer ſeinem Weltalter oder die Troubadours dem ihri-

gen

gen waren, dürfte in unſern Tagen vergeblich geſucht werden. Unſre Welt iſt die homeriſche nicht mehr, wo alle Glieder der Geſellſchaft im Empfinden und Meynen ungefähr dieſelbe Stufe einnahmen, ſich alſo leicht in derſelben Schilderung erkennen, in denſelben Gefühlen begegnen konnten. Jezt iſt zwiſchen der Auswahl einer Nation und der Maſſe derſelben ein ſehr groſser Abſtand ſichtbar, wovon die Urſache zum Theil ſchon darinn liegt, daſs Aufklärung der Begriffe und ſittliche Veredlung ein zuſammenhängendes Ganzes ausmachen, mit deſſen Bruchſtücken nichts gewonnen wird. Auſſer dieſem Culturunterſchied iſt es noch die Convenienz, welche die Glieder der Nation in der Empfindungsart und im Ausdruck der Empfindung einander ſo äuſserſt unähnlich macht. Es würde daher umſonſt ſeyn, willkührlich in Einen Begriff zuſammen zu werfen, was längſt ſchon keine Einheit mehr iſt. Ein Volksdichter für unſre Zeiten hätte alſo blos zwiſchen dem allerleichteſten und dem allerſchwerſten

ſten die Wahl; entweder ſich ausſchlieſſend der Faſſungskraft des groſsen Haufens zu bequemen und auf den Beyfall der gebildeten Klaſſe Verzicht zu thun, — oder den ungeheuren Abſtand, der zwiſchen beiden ſich befindet, durch die Gröſse ſeiner Kunſt aufzuheben, und beide Zwecke vereinigt zu verfolgen. Es fehlt uns nicht an Dichtern, die in der erſten Gattung glücklich geweſen ſind, und ſich bei ihrem Publikum Dank verdient haben; aber nimmermehr kann ein Dichter von Hn. Bürgers Genie die Kunſt und ſein Talent ſo tief herab geſetzt haben, um nach einem ſo gemeinen Ziele zu ſtreben. Popularität iſt ihm, weit entfernt, dem Dichter die Arbeit zu erleichtern, oder mittelmäſsige Talente zu bedecken, eine Schwierigkeit mehr, und fürwahr eine ſo ſchwere Aufgabe, daſs ihre glückliche Auflöſung der höchſte Triumph des Genies genannt werden kann. Welch Unternehmen, dem ekeln Geſchmack des Kenners Genüge zu leiſten, ohne dadurch dem groſsen Haufen ungenieſsbar zu ſeyn, —

ohne

ohne der Kunſt etwas von ihrer Würde zu vergeben, ſich an den Kinderverſtand des Volks anzuſchmiegen. Groſs, doch nicht unüberwindlich, iſt dieſe Schwierigkeit, das ganze Geheimniſs ſie aufzulöſen — glückliche Wahl des Stoffs und höchſte Simplicität in Behandlung deſſelben. Jenen müſste der Dichter ausſchlieſſend nur unter Situationen und Empfindungen wählen, die dem Menſchen als Menſchen eigen ſind. Alles, wozu Erfahrungen, Aufſchlüſſe, Fertigkeiten gehören, die man nur in poſitiven und künſtlichen Verhältniſſen erlangt, müſste er ſich ſorgfältig unterſagen, und durch dieſe reine Scheidung deſſen, was im Menſchen bloſs menſchlich iſt, gleichſam den verlornen Zuſtand der Natur zurückrufen. In ſtillſchweigendem Einverſtändniſs mit den Vortrefflichſten ſeiner Zeit würde er die Herzen des Volks an ihrer weichſten und bildſamſten Seite faſſen, durch das geübte Schönheitsgefühl den ſittlichen Trieben eine Nachhülfe geben, und das Leidenſchaftsbedürfniſs, daſs der

All-

Alltagspoet ſo geiſtlos und oft ſo ſchädlich befriedigt, für die Reinigung der Leidenſchaft nutzen. Als der aufgeklärte verfeinerte Wortführer der Volksgefühle würde er dem hervorſtrömenden, Sprache ſuchenden Affekt der Liebe, der Freude, der Andacht, der Traurigkeit, der Hoffnung u. a. m. einen reinern und geiſtreichern Text unterlegen; er würde, indem Er ihnen den Ausdruck lieh, ſich zum Herrn dieſer Affekte machen und ihren rohen, geſtaltloſen, oft thieriſchen Ausbruch noch auf den Lippen des Volks veredeln. Selbſt die erhabenſte Philoſophie des Lebens würde ein ſolcher Dichter in die einfachen Gefühle der Natur auflöſen, die Reſultate des mühſamſten Forſchens der Einbildungskraft überliefern, und die Geheimniſſe des Denkers in leicht zu entziffernder Bilderſprache dem Kinderſinn zu errathen geben. Ein Vorläufer der hellen Erkenntniſs brächte die gewagteſten Vernunftwahrheiten, in reizender und verdachtloſer Hülle, lange vorher unter das Volk, ehe der Philoſoph und Geſetzgeber

ſich

ſich erkühnen dürfen, ſie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen. Ehe ſie ein Eigenthum der Ueberzeugung geworden, hätten ſie durch ihn ſchon ihre ſtille Macht an den Herzen bewieſen, und ein ungeduldiges einſtimmiges Verlangen würde ſie endlich von ſelbſt der Vernunft abfodern.

In dieſem Sinne genommen ſcheint uns der Volksdichter, man meſſe ihn nach den Fähigkeiten, die bey ihm vorausgeſetzt werden, oder nach ſeinem Wirkungskreis, einen ſehr hohen Rang zu verdienen. Nur dem groſsen Talent iſt es gegeben, mit den Reſultaten des Tiefſinns zu ſpielen, den Gedanken von der Form loszumachen, an die er urſprünglich geheftet, aus der er vielleicht entſtanden war, ihn in eine fremde Ideenreihe zu verpflanzen, ſo viel Kunſt in ſo wenigem Aufwand, in ſo einfacher Hülle ſo viel Reichthum zu verbergen. Hr. B. ſagt alſo keineswegs zu viel, wenn er Popularität eines Gedichts für das Siegel der Vollkommen-

menheit" erklärt. Aber, indem er dieſs behauptet, ſetzt er ſtillſchweigend ſchon voraus, was mancher, der ihn lieſs, bey dieſer Behauptung ganz und gar überſehen dürfte, daſs zur Vollkommenheit eines Gedichts die erſte unerlaſsliche Bedingung iſt, einen von der verſchiednen Faſſungskraft ſeiner Leſer durchaus unabhängigen abſoluten, innern Werth zu beſitzen. „Wenn ein Gedicht, ſcheint er ſagen zu wollen, die Prüfung des ächten Geſchmacks aushält, und mit dieſem Vorzug noch eine Klarheit und Faſslichkeit verbindet, die es fähig macht, im Munde des Volks zu leben; dann iſt ihm das Siegel der Vollkommenheit aufgedrückt. Dieſer Satz iſt durchaus Eins mit dieſem; Was den Vortrefflichen gefällt, iſt gut; was allen ohne Unterſchied gefällt, iſt es noch mehr.

Alſo weit entfernt, daſs bei Gedichten, welche für das Volk beſtimmt ſind, von den höchſten Foderungen der Kunſt etwas nachgelaſſen werden könnte; ſo iſt vielmehr

mehr zu Beſtimmung ihres Werths (der nur in der glücklichen Vereinigung ſo verſchiedner Eigenſchaften beſteht), weſentlich und nöthig, mit der Frage anzufangen: Iſt der Popularität nichts von der höhern Schönheit aufgeopfert worden? Haben ſie, was ſie für die Volksmaſſe an Intereſſe gewannen, nicht für den Kenner verloren?

Und hier müſſen wir geſtehen, daſs uns die Bürgeriſchen Gedichte noch ſehr viel zu wünſchen übrig gelaſſen haben, daſs wir in dem gröſsten Theil derſelben den milden, ſich immer gleichen, immer hellen, männlichen Geiſt vermiſſen, der, eingeweiht in die Myſterien des Schönen, Edeln und Wahren, zu dem Volke bildend hernieder ſteigt, aber auch in der vertrauteſten Gemeinſchaft mit demſelben nie ſeine himmliſche Abkunft verläugnet. Hr. B. vermiſcht ſich nicht ſelten mit dem Volk, zu dem er ſich nur herablaſſen ſollte, und anſtatt es ſcherzend und ſpielend zu ſich hinaufzuziehen, gefällt es ihm

ihm oft, ſich ihm gleich zu machen. Das Volk, für das er dichtet, iſt leider nicht immer dasjenige, welches er unter dieſem Nahmen gedacht wiſſen will. Nimmermehr ſind es dieſelben Leſer, für welche er ſeine Nachtfeyer der Venus, ſeine Leonore, ſein Lied an die Hoffnung, die Elemente, die göttingiſche Jubelfeyer, Männerkeuſchheit, Vorgefühl der Geſundheit u. a. m. und eine Frau Schnips, Fortunens Pranger, Menagerie der Götter, an die Menſchengeſichter und ähnliche niederſchrieb. Wenn wir anders aber einen Volksdichter richtig ſchätzen, ſo beſteht ſein Verdienſt nicht darinn, jede Volksklaſſe mit irgend einem, ihr beſonders genieſsbaren, Liede zu verſorgen, ſondern in jedem einzelnen Liede jeder Volksklaſſe genug zu thun.

Wir wollen uns aber nicht bey Fehlern verweilen, die eine unglückliche Stunde entſchuldigen, und denen durch eine ſtrengere Auswahl unter ſeinen Gedichten abgeholfen werden kann. Aber daſs ſich dieſe

dieſe Ungleichheit des Geſchmacks ſehr oft in demſelben Gedichte findet, dürfte eben ſo ſchwer zu verbeſſern, als zu entſchuldigen ſeyn. Rec. muſs geſtehen, daſs er unter allen Bürgeriſchen Gedichten (die Rede iſt von denen, welche er am reichlichſten ausſteuerte) beynahe keines zu nennen weiſs, das ihm einen durchaus reinen, durch gar kein Miſsfallen, erkauften, Genuſs gewährt hätte. War es entweder die vermiſste Übereinſtimmung des Bildes mit dem Gedanken, oder die beleidigte Würde des Inhalts, oder eine zu geiſtloſe Einkleidung, war es auch nur ein unedles, die Schönheit des Gedanken entſtellendes, Bild, ein ins Platte fallender Ausdruck, ein unnützer Wörterprunk, ein (was doch am ſeltenſten ihm begegnet) unächter Reim oder harter Vers, was die harmoniſche Wirkung des Ganzen ſtörte; ſo war uns dieſe Störung bey ſo vollem Genuſs um ſo widriger, weil ſie uns das Urtheil abnöthigte, daſs der Geiſt, der ſich in dieſen Gedichten darſtellte, kein gereifter, kein vollendeter

Geiſt

Geiſt ſey; daſs ſeinen Producten nur deſswegen die letzte Hand fehlen möchte, weil ſie — ihm ſelbſt fehlte.

Eine nöthwendige Operation des Dichters iſt Idealiſirung ſeines Gegenſtandes, ohne welche er aufhört, ſeinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu, das Vortreffliche ſeines Gegenſtandes, (mag dieſer nun Geſtalt, Empfindung oder Handlung ſeyn, in ihm oder auſser ihm wohnen), von gröbern, wenigſtens fremdartigen Beymiſchungen, zu befreyen, die in mehrern Gegenſtänden zerſtreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu ſammlen, einzelne, das Ebenmaaſs ſtörende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Locale zum Allgemeinen zu erheben. Alle Ideale, die er auf dieſe Art, im Einzelnen bildet, ſind gleichſam nur Ausflüſſe eines innern Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Zu je gröſserer Reinheit und Fülle er dieſes innere allgemeine Ideal ausgebildet hat; deſto mehr werden auch jene einzelnen

ſich der höchſten Vollkommenheit nähern. Dieſe Idealiſirkunſt vermiſſen wir zu ſehr bey Hn. Bürger. Aufserdem, dafs uns ſeine Muſe überhaupt einen zu ſinnlichen, oft gemeinſinnlichen Charakter zu tragen ſcheint, dafs ihm Liebe ſelten etwas anders, als Genufs oder ſinnliche Augenweide, Schönheit oft nur Jugend, Geſundheit, Glückſeligkeit nur Wohlleben iſt, möchten wir die Gemählde, die er uns aufſtellt, mehr einen Zuſammenwurf von Bildern, eine Compilation von Zügen, eine Art Moſaik, als Ideale nennen. Will er uns z. B. weibliche Schönheit mahlen, ſo ſucht er zu jedem einzelnen Reiz ſeiner Geliebten ein demſelben correſpondirendes Bild in der Natur umher auf, und daraus erſchafft er ſich ſeine Göttinn. Man ſehe 1. Th. S. 124. Das Mädel, das ich meine, das hohe Lied und mehrere andre. Will er ſie überhaupt als Muſter von Vollkommenheit uns darſtellen, ſo werden ihre Qualitäten von einer ganzen Schaar Göttinnen zuſammengeborgt. S. 86. die beiden Liebenden:

Wir

Im Denken iſt ſie Pallas ganz,
Und Juno ganz an edelm Gange,
Terpſichore beym Freudentanz,
Euterpe neidet ſie im Sange,
Ihr weicht Aglaja, wenn ſie lacht,
Melpomene bey ſanfter Klage,
Die Wolluſt iſt ſie in der Nacht,
Die holde Sittſamkeit bey Tage.

Wir führen dieſe Strophe nicht an, als glaubten wir, daſs ſie das Gedicht, worinn ſie vorkömmt, eben verunſtalte, ſondern weil ſie uns das paſſendſte Beyſpiel zu ſeyn ſcheint, wie ungefähr Hr. B. idealiſirt. Es kann nicht fehlen, daſs dieſer üppige Farbenwechſel auf den erſten Anblick hinreiſst und blendet; Leſer beſonders, die nur für das Sinnliche empfänglich ſind, und, den Kindern gleich, nur das Bunte bewundern. Aber wie wenig ſagen Gemählde dieſer Art dem verfeinerten Kunſtſinn, den nie der Reichthum, ſondern die weiſe Oekonomie; nie die Materie, nur die Schönheit der

Form; nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Miſchung befriedigt! Wir wollen nicht unterſuchen, wie viel oder wenig Kunſt erfodert wird, in dieſer Manier zu erfinden; aber wir entdecken bey dieſer Gelegenheit an uns ſelbſt, wie wenig dergleichen Kraftſtücke der Jugend die Prüfung eines männlichen Geſchmacks aushalten. Es konnte uns eben darum auch nicht ſehr angenehm überraſchen, als wir in dieſer Gedichtſammlung, einem Unternehmen reiferer Jahre, ſowohl ganze Gedichte, als einzelne Stellen und Ausdrücke wieder fanden, (das Klinglingling, Hopp Hopp Hopp, Huhu, Saſa, Trallyrum larum, u. dgl. m. nicht zu vergeſſen), welche nur die poetiſche Kindheit ihres Verfaſſers entſchuldigen, und der zweydeutige Beyfall des groſsen Haufens ſo lange durchbringen konnte. Wenn ein Dichter, wie Hr. B. dergleichen Spielereyen durch die Zauberkraft ſeines Pinſels, durch das Gewicht ſeines Beiſpiels in Schutz nimmt, wie ſoll ſich der unmännliche, kindiſche

Ton

Ton verlieren, den ein Heer von Stümpern in unſere lyriſche Dichtkunſt einführte? Aus eben dieſem Grunde kann Rec. das ſonſt ſo lieblich geſungene Gedicht: Blümchen Wunderhold: nur mit Einſchränkung loben. Wie ſehr ſich auch Hr. B. in dieſer Erfindung gefallen haben mag, ſo iſt ein Zauberblümchen an der Bruſt kein ganz würdiges, und eben auch nicht ſehr geiſtreiches Symbol der Beſcheidenheit; es iſt, frey herausgeſagt, Tändeley. Wenn es von dieſem Blümchen heiſst:

Du theilſt der Flöte weichen Klang
Des Schreyers Kehle mit,
und wandelſt in Zephyrengang
Des Stürmers Poltertritt.

ſo geſchieht der Beſcheidenheit zuviel Ehre. Der unſchickliche Ausdruck: die Naſe ſchnaubt nach Aether, und ein unächter Reim; blähn und ſchön, verunſtalten den leichten und ſchönen Gang dieſes Liedes.

Am

Am meiſten vermiſst man die Idealiſirkunſt bey Hn. B., wenn er Empfindungen ſchildert; dieſer Vorwurf triſſt beſonders die neuern Gedichte, groſsentheils an Molly gerichtet, womit er dieſe Ausgabe bereichert hat. So unnachahmlich ſchön in den meiſten Diction und Versbau iſt, ſo poetiſch ſie geſungen ſind, ſo unpoetiſch ſcheinen ſie uns empfunden. Was Leſſing irgendwo dem Tragödiendichter zum Geſetz macht, keine Seltenheiten, keine ſtreng individuellen Charaktere und Situationen darzuſtellen, gilt noch weit mehr von dem Lyriſchen. Dieſer darf eine gewiſſe Allgemeinheit in den Gemüthsbewegungen, die er ſchildert, um ſo weniger verlaſſen, je weniger Raum ihm gegeben iſt, ſich über das Eigenthümliche der Umſtände, wodurch ſie veranlaſst ſind, zu verbreiten. Die neuen Bürgerſchen Gedichte ſind groſsentheils Produkte einer ſolchen ganz eigenthümlichen Lage, die zwar weder ſo ſtreng individuell, noch ſo ſehr Ausnahme iſt, als ein Heavtontimorumenos des Terenz, aber

gera-

gerade individuell genug, um von dem Leſer weder vollſtändig, noch rein genug, aufgefaſst zu werden, daſs das Unideale, welches davon unzertrennlich iſt, den Genuſs nicht ſtörte. Indeſſen würde dieſer Umſtand den Gedichten, bey denen er angetroffen wird, bloſs eine Vollkommenheit nehmen; aber ein anderer kommt hinzu, der ihnen weſentlich ſchadet. Sie ſind nämlich nicht bloſs Gemählde dieſer eigenthümlichen (und ſehr undichteriſchen) Seelenlage, ſondern ſie ſind offenbar auch Geburten derſelben. Die Empfindlichkeit, der Unwille, die Schwermuth des Dichters, ſind nicht bloſs der Gegenſtand, den er beſingt; ſie ſind leider oft auch der Apoll, der ihn begeiſtert. Aber die Göttinnen des Reizes und der Schönheit ſind ſehr eigenſinnige Gottheiten. Sie belohnen nur die Leidenſchaft, die ſie ſelbſt einflöſsten; ſie dulden auf ihrem Altar nicht gern ein ander Feuer als das Feuer einer reinen, uneigennützigen Begeiſterung. Ein erzürnter Schauſpieler wird uns ſchwerlich ein edler Repräſentant

tant des Unwillens werden; ein Dichter nehme ſich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu beſingen. So, wie der Dichter ſelbſt bloſs leidender Theil iſt, muſs ſeine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealiſchen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabſinken. Aus der ſanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann deſto beſſer für ihn, jemehr er an ſich erfahren hat, was er beſingt; aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrſchaft des Affekts, den er uns ſchön verſinnlichen ſoll. Selbſt in Gedichten, von denen man zu ſagen pflegt, daſs die Liebe, die Freundſchaft u. ſ. w. ſelbſt dem Dichter den Pinſel dabey geführt habe, hatte er damit anfangen müſſen, ſich ſelbſt fremd zu werden, den Gegenſtand ſeiner Begeiſterung von ſeiner Individualität los zu wickeln, ſeine Leidenſchaft aus einer mildernden Ferne anzuſchauen. Das Idealſchöne wird ſchlechterdings nur durch eine Freiheit des Geiſtes, durch eine Selbſtthätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenſchaft aufhebt.

Die neuern Gedichte Hn. B. charakterisirt eine gewisse Bitterkeit, eine fast kränkelnde Schwermuth. Das hervorragendste Stück in dieser Sammlung: Das hohe Lied von der Einzigen, verliert dadurch besonders viel von seinem übrigen unerreichbaren Werthe. Andre Kunstrichter haben sich bereits ausführlicher über dieses schöne Product der Bürgerischen Muse herausgelassen, und mit Vergnügen stimmen wir in einen grosen Theil des Lobes mit ein, dass sie ihm beigelegt haben. Nur wundern wir uns, wie es möglich war, dem Schwunge des Dichters, dem Feuer seiner Empfindung, seinem Reichthum an Bildern, der Kraft seiner Sprache, der Harmonie seines Verses, so viele Versündigungen gegen den guten Geschmack zu vergeben; wie es möglich war, zu übersehen, dass sich die Begeisterung des Dichters nicht selten in die Grenzen des Wahnsinns verliert, dass sein Feuer oft Furie wird, dass eben deswegen die Gemüthsstimmung, mit der man dies Lied aus der Hand legt, durchaus nicht die wohlthätige har-

harmoniſche Stimmung iſt, in welche wir uns von dem Dichter verſetzt ſehen wollen. Wir begreifen, wie Hr. B., hingeriſſen von dem Affekt, der dieſes Lied ihm dictirte, beſtochen von der nahen Beziehung dieſes Lieds auf ſeine eigne Lage, die er in demſelben, wie in einem Heiligthum, niederlegte, am Schluſſe dieſes Lieds ſich zurufen konnte; daſs es das Siegel der Vollendung an ſich trage; — aber eben deswegen möchten wir es, ſeiner glänzenden Vorzüge ungeachtet, nur ein ſehr vortreffliches Gelegenheitsgedicht nennen, — ein Gedicht nemlich, deſſen Entſtehung und Beſtimmung man es allenfalls verzeiht, wenn ihm die idealiſche Reinheit und Vollendung mangelt, die allein den guten Geſchmack befriedigt.

Eben dieſer groſse und nahe Antheil, den das eigene Selbſt des Dichters an dieſem und noch einigen andern Liedern dieſer Sammlung hatte, erklärt uns beyläufig, warum wir in dieſen Liedern ſo übertrieben

ben oft an ihn ſelbſt, den Verfaſſer, erinnert werden. Rec. kennt unter den neuern Dichtern keinen, der das *sublimi feriam ſidera vertice* des Horaz mit ſolchem Miſsbrauch im Munde führte, als Hr. B. Wir wollen ihm deswegen nicht in Verdacht haben, daſs ihm bey ſolchen Gelegenheiten das Blümchen Wunderhold aus dem Buſen gefallen ſey; es leuchtet ein, daſs man nur im Scherz ſo viel Selbſtlob an ſich verſchwenden kann. Aber angenommen, daſs an ſolchen ſcherzhaften Äuſserungen nur der zehnte Theil ſein Ernſt ſey, ſo macht ja ein zehnter Theil, der zehenmal wieder kömmt, einen ganzen und bittern Ernſt. Eigenruhm kann ſelbſt einem Horaz nur verziehen werden, und ungern verzeiht der hingeriſsne Leſer dem Dichter, den er ſo gern — nur bewundern möchte.

Dieſe allgemeinen Winke, den Geiſt des Dichters betreffend, ſcheinen uns alles zu ſeyn, was über eine Sammlung von mehr als 100 Gedichten, worunter viele

einer

einer ausführlichen Zergliederung werth ſind, in einer Zeitung geſagt werden konnte. Das längſt entſchiedne einſtimmige Urtheil des Publikums überhebt uns, von ſeinen Balladen zu reden, in welcher Dichtungsart es nicht leicht ein deutſcher Dichter Hn. B. zuvorthun wird. Bey ſeinen Sonneten, Muſtern ihrer Art, die ſich auf den Lippen des Declamateurs in Geſang verwandeln, wünſchen wir mit ihm, daſs ſie keinen Nachahmer finden möchten, der nicht gleich ihm und ſeinem vortrefflichen Freund, Schlegel, die Leyer des pythiſchen Gottes ſpielen kann. Gerne hätten wir alle bloſs witzigen Stücke, die Sinngedichte vor allen, in dieſer Sammlung entbehrt, ſo wie wir überhaupt Hn. B. die leichte ſcherzende Gattung möchten verlaſſen ſehn, die ſeiner ſtarken nervigten Manier nicht zuſagt. Man vergleiche z. B., um ſich davon zu überzeugen, das Zechlied 1. Th. S. 142 mit einem anakreontiſchen oder horaziſchen von ähnlichem Inhalt. Wenn man uns endlich aufs Gewiſſen fragte, welchen

von

von Hn. B. Gedichten, den ernſthaften oder den ſatyriſchen, den ganz lyriſchen oder lyriſcherzählenden, der Vorrang gebühre, ſo würde unſer Ausſpruch für die ernſthaften, für die erzählenden und für die frühern ausfallen. Es iſt nicht zu verkennen, daſs Hr. B. an poetiſcher Kraft und Fülle, an Sprachgewalt und an Schönheit des Verſes, gewonnen hat; aber ſeine Manier hat ſich weder veredelt, noch ſein Geſchmack gereinigt.*

Wenn wir bey Gedichten, von denen ſich unendlich viel Schönes ſagen läſst, nur auf die fehlerhafte Seite hingewieſen haben; ſo iſt dies, wenn man will, eine Ungerechtigkeit, der wir uns nur gegen einen Dichter von Hn. B. Talent und Ruhm ſchuldig machen konnten. Nur gegen einen Dichter, auf den ſo viele nachahmende Federn lauern, verlohnt es ſich der Mühe, die Parthey der Kunſt zu ergreifen; und auch nur das groſse Dichtergenie iſt im Stande, den Freund des Schönen an die höchſten Foderungen der

Kunſt

Kunſt zu errinnern, die er bey dem mittelmäſsigen Talent entweder freywillig unterdrückt, oder ganz zu vergeſſen in Gefahr iſt. Gerne geſtehen wir, daſs wir das ganze Heer von unſern jetzt lebenden Dichtern, die mit Hn. B. um den lyriſchen Lorbeerkranz ringen, gerade ſo tief unter ihm erblicken, als er unſrer Meinung nach, ſelbſt unter dem höchſten Schönen geblieben iſt. Auch empfinden wir ſehr gut, daſs vieles von dem, was wir an ſeinen Produkten tadelnswerth fanden, auf Rechnung äuſsrer Umſtände kommt, die ſeine genialiſche Kraft in ihrer ſchönſten Wirkung beſchränkten und von denen ſeine Gedichte ſelbſt ſo rührende Winke geben. Nur die heitre, die ruhige, Seele gebiert das Vollkommene. Kampf mit äuſsern Lagen und Hypochondrie, welche überhaupt jede Geiſteskraft lähmen, dürfen am allerwenigſten das Gemüth des Dichters belaſten, der ſich von der Gegenwart loswickeln, und frey und kühn in die Welt der Ideale emporſchweben ſoll. Wenn es auch noch ſo ſehr in ſeinem Buſen

sen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfliessen.

Wenn indessen irgend einer von unsern Dichtern es werth ist, sich selbst zu vollenden, um etwas vollendetes zu leisten, so ist es Hr. Bürger. Diese Fülle poetischer Mahlerey, diese glühende energische Herzenssprache, dieser bald prächtig wogende, bald lieblich flötende, Poesiestrom, der seine Produkte so hervorragend unterscheidet, endlich dieses biedre Herz, das, man möchte sagen, aus jeder Zeile spricht, ist es werth, sich mit immer gleicher ästhetischer und sittlicher Grazie, mit männlicher Würde, mit Gedankengehalt, mit hoher und stiller Grösse zu gatten, und so die höchste Krone der Classizität zu erringen.

Das Publikum hat eine schöne Gelegenheit, um die vaterländische Kunst sich dieses Verdienst zu erwerben. Hr. B. besorgt, wie wir hören, eine neue verschönerte Ausgabe seiner Gedichte, und von dem

dem Maaſse der Unterſtützung, die ihm von den Freunden ſeiner Muſe widerfahren wird, hängt es ab, ob ſie zugleich eine verbeſſerte, ob ſie eine vollendete ſeyn ſoll.

So urtheilte der Verfaſſer vor eilf Jahren über Bürgers Dichter Verdienſt; er kann auch noch jetzt ſeine Meinung nicht ändern, aber er würde ſie mit bündigern Beweiſen unterſtützen, denn ſein Gefühl war richtiger als ſein Raiſonnement. Die Leidenſchaft der Partheien hat ſich in dieſen Streit gemiſcht, aber wenn alles perſönliche Intereſſe ſchweigt, wird man der Intention des Recenſenten Gerechtigkeit wiederfahren laſſen.

Ueber den

Gartenkalender

auf das Jahr 1795.

Tübingen bey Cotta.

Seit den Hirſchfeldiſchen Schriften über die Gartenkunſt iſt die Liebhaberey für ſchöne Kunſtgärten in Deutſchland immer allgemeiner geworden, aber nicht ſehr zum Vortheil des guten Geſchmacks, weil es an feſten Principien fehlte und alles der Willkühr überlaſſen blieb. Den irrgeleiteten Geſchmack in dieſer Kunſt zu berichtigen, werden in dieſem Kalender

vortreffliche Winke gegeben, die von dem Kunſtfreunde näher geprüft, und von dem Gartenliebhaber befolgt zu werden verdienen.

Es iſt gar nichts ungewöhnliches, daſs man mit der Ausführung einer Sache anfängt, und mit der Frage: ob ſie denn auch wohl möglich ſey? endigt. Dieſs ſcheint beſonders auch mit den ſo allgemein beliebten äſthetiſchen Gärten der Fall zu ſeyn. Dieſe Geburten des nördlichen Geſchmacks ſind von einer ſo zweideutigen Abkunft, und haben bis jetzt einen ſo unſichern Charakter gezeigt, daſs es dem ächten Kunſtfreunde zu verzeihen iſt, wenn er ſie kaum einer flüchtigen Aufmerkſamkeit würdigte, und dem Dilettantism zum Spiele dahin gab. Ungewiſs, zu welcher Claſſe der ſchönen Künſte ſie ſich eigentlich ſchlagen ſolle, ſchloſs ſich die Gartenkunſt lange Zeit an die Baukunſt an, und beugte die lebendige Vegetation unter das ſteife Joch mathematiſcher Formen, wodurch der Architect die leb-

lofe

lose schwere Masse beherrscht. Der Baum mußte seine höhere organische Natur verbergen, damit die Kunst an seiner gemeinen Körpernatur ihre Macht beweisen konnte. Er mußte sein schönes selbstständiges Leben für ein geistloses Ebenmaaß, und seinen leichten schwebenden Wuchs für einen Anschein von Festigkeit hingeben, wie das Auge sie von steinernen Mauern verlangt. Von diesem seltsamen Irrweg kam die Gartenkunst in neuern Zeiten zwar zurück, aber nur, um sich auf dem entgegengesetzten zu verlieren. Aus der strengen Zucht des Architects flüchtete sie sich in die Freiheit des Poeten, vertauschte plötzlich die härteste Knechtschaft mit der regellosesten Licenz, und wollte nun von der Einbildungskraft allein das Gesetz empfangen. So willkührlich, abentheuerlich und bunt, als nur immer die sich selbst überlassene Phantasie ihre Bilder wechselt, mußte nun das Auge von einer unerwarteten Decoration zur andern hinüber springen, und die Natur, in einem größern oder kleinern

Bezirk, die ganze Mannichfaltigkeit ihrer Erſcheinungen, wie auf einer Muſterkarte, vorlegen. So wie ſie in den franzöſiſchen Gärten ihrer Freiheit beraubt, dafür aber durch eine gewiſſe architectoriſche Übereinſtimmung und Gröſse entſchädiget wurde; ſo ſinkt ſie nun, in unſern ſogenannten engliſchen Gärten, zu einer kindiſchen Kleinheit herab, und hat ſich durch ein übertriebenes Beſtreben nach Ungezwungenheit und Mannichfaltigkeit von aller ſchönen Einfalt entfernt, und aller Regel entzogen. In dieſem Zuſtande iſt ſie gröſstentheils noch, nicht wenig begünſtigt von dem weichlichen Charakter der Zeit, der vor aller Beſtimmtheit der Formen flieht, und es unendlich bequemer findet, die Gegenſtände nach ſeinen Einfällen zu modeln, als ſich nach ihnen zu richten.

Da es ſo ſchwer hält, der äſthetiſchen Gartenkunſt ihren Platz unter den ſchönen Künſten anzuweiſen, ſo könnte man leicht auf die Vermuthung gerathen, daſs ſie hier

hier gar nicht unterzubringen ſey. Man würde aber Unrecht haben, die verunglückten Verſuche in derſelben gegen ihre Möglichkeit überhaupt zeugen zu laſſen. Jene beiden entgegengeſetzten Formen, unter denen ſie bis jetzt bey uns aufgetreten iſt, enthalten etwas wahres, und entſprangen beide aus einem gegründeten Bedürfniſs. Was erſtlich den architectoniſchen Geſchmack betrifft, ſo iſt nicht zu läugnen, daſs die Gartenkunſt unter Einer Kategorie mit der Baukunſt ſtehet, obgleich man ſehr übel gethan hat, die Verhältniſſe der letztern auf ſie anwenden zu wollen. Beide Künſte entſprechen in ihrem erſten Urſprunge einem phyſiſchen Bedürfniſs, welches zunächſt ihre Formen beſtimmt, bis das entwickelte Schönheitsgefühl auf Freiheit dieſer Formen drang, und zugleich mit dem Verſtande der Geſchmack ſeine Foderungen machte. Aus dieſem Geſichtspuncte betrachtet, ſind beide Künſte nicht vollkommen frei, und die Schönheit ihrer Formen wird durch den unnachläſslichen phyſiſchen Zweck jeder-

jederzeit bedingt und eingeſchränkt bleiben. Beide haben gleichfalls mit einander gemein, daſs ſie die Natur durch Natur, nicht durch ein künſtliches Medium nachahmen, oder auch gar nicht nachahmen, ſondern neue Objecte erzeugen. Daher mochte es kommen, daſs man ſich nicht ſehr ſtreng an die Formen hielt, welche die Wirklichkeit darbietet, ja ſich wenig daraus machte, wenn nur der Verſtand durch Ordnung und Übereinſtimmung und das Auge durch Majeſtät oder Anmuth befriediget wurde, die Natur als Mittel zu behandeln, und ihrer Eigenthümlichkeit Gewalt anzuthun. Man konnte ſich um ſo eher dazu berechtigt glauben, da offenbar in der Gartenkunſt wie in der Baukunſt durch eben dieſe Aufopferung der Naturfreiheit ſehr oft der phyſiſche Zweck befördert wird. Es iſt alſo den Urhebern des architectoniſchen Geſchmacks in der Gartenkunſt einigermaaſsen zu verzeihen, wenn ſie ſich von der Verwandtſchaft, die in mehrern Stücken zwiſchen dieſen beiden Künſten herrſcht,

herrſcht, verführen lieſsen, ihre ganz verſchiedenen Charaktere zu verwechſeln, und in der Wahl zwiſchen Ordnung und Freiheit die erſtere auf Koſten der andern zu begünſtigen.

Auf der andern Seite beruht auch der poetiſche Gartengeſchmack auf einem ganz richtigen Factum des Gefühls. Einem aufmerkſamen Beobachter ſeiner ſelbſt konnte es nicht entgehen, daſs das Vergnügen, womit uns der Anblick landſchaftlicher Scenen erfüllt, von der Vorſtellung unzertrennlich iſt, daſs es Werke der freyen Natur, nicht des Künſtlers, ſind. Sobald alſo der Gartengeſchmack dieſe Art des Genuſſes bezweckte, ſo muſste er darauf bedacht ſeyn, aus ſeinen Anlagen alle Spuren eines künſtlichen Urſprungs zu entfernen. Er machte ſich alſo die Freiheit, ſo wie ſein architectoniſcher Vorgänger die Regelmäſsigkeit zum oberſten Geſetz; bey ihm muſste die Natur, bey dieſem die Menſchenhand ſiegen. Aber der Zweck, nach dem er ſtrebte,

war

war für die Mittel viel zu grofs, auf welche ſeine Kunſt ihn beſchränkte; und er ſcheiterte, weil er aus ſeinen Grenzen trat, und die Gartenkunſt in die Mahlerey hinüber führte. Er vergafs, dafs der verjüngte Maafsſtab, der der letztern zu ſtatten kommt, auf eine Kunſt nicht wohl angewendet werden konnte, welche die Natur durch ſich ſelbſt repräſentirt, und nur inſofern rühren kann, als man ſie abſolut mit Natur verwechſelt. Kein Wunder alſo, wenn er über dem Ringen nach Mannichfaltigkeit ins Tändelhafte, und — weil ihm zu den Uebergängen, durch welche die Natur ihre Veränderungen vorbereitet und rechtfertigt, der Raum und die Kräfte fehlten, — ins Willkührliche verfiel. Das Ideal, nach dem er ſtrebte, enthält an ſich ſelbſt keinen Widerſpruch; aber es war zweckwidrig und grillenhaft, weil auch der glücklichſte Erfolg die ungeheuren Opfer nicht belohnte.

Soll alſo die Gartenkunſt endlich von ihren Ausſchweifungen zurückkommen, und

und wie ihre andern Schweſtern zwiſchen beſtimmten und bleibenden Grenzen ruhn, ſo muſs man ſich vor allen Dingen deutlich gemacht haben, was man denn eigentlich will; eine Frage, woran man, in Deutſchland wenigſtens, noch nicht genug gedacht zu haben ſcheint. Es wird ſich alsdann wahrſcheinlicherweiſe ein ganz guter Mittelweg zwiſchen der Steifigkeit des franzöſiſchen Gartengeſchmacks und der geſetzloſen Freiheit des ſogenannten engliſchen finden; es wird ſich zeigen, daſs ſich dieſe Kunſt zwar nicht zu ſo hohen Sphären verſteigen dürfe, als uns diejenigen überreden wollen, die bey ihren Entwürfen nichts als die Mittel zur Ausführung vergeſſen, und daſs es zwar abgeſchmackt und widerſinnig iſt, in eine Gartenmauer die Welt einſchlieſsen zu wollen, aber ſehr ausführbar und vernünftig, einen Garten, der allen Foderungen des guten Landwirths entſpricht, ſowohl für das Auge, als für das Herz und den Verſtand zu einem charakteriſtiſchen Ganzen zu machen.

Dieſs

Dieſs iſt es, worauf der geiſtreiche Vf. der fragmentariſchen Beyträge zur Ausbildung des deutſchen Gartengeſchmacks, in dieſem Kalender, vorzüglich hinweiſt, und unter allen was über dieſen Gegenſtand je mag geſchrieben worden ſeyn, iſt uns nichts bekannt, was für einen geſunden Geſchmack ſo befriedigend wäre. Zwar ſind ſeine Ideen nur als Bruchſtücke hingeworfen, aber dieſe Nachläſſigkeit in der Form erſtreckt ſich nicht auf den Inhalt, der durchgängig von einem feinen Verſtande und einem zarten Kunſtgefühle zeugt. Nachdem er die beiden Hauptwege, welche die Gartenkunſt bisher eingeſchlagen, und die verſchiedenen Zwecke, welche bey Gartenanlagen verfolgt werden können, namhaft gemacht und gehörig gewürdiget hat, bemüht er ſich, dieſe Kunſt in ihre wahren Grenzen und auf einen vernünftigen Zweck zurückzuführen, den er mit Recht „in eine „Erhöhung desjenigen Lebensgenuſſes „ſetzt, den der Umgang mit der ſchönen „landſchaftlichen Natur uns verſchaffen „kann."

„kann." Er unterſcheidet ſehr richtig die Gartenlandſchaft (den eigentlichen engliſchen Park), worin die Natur in ihrer ganzen Gröſse und Freiheit erſcheinen, und alle Kunſt ſcheinbar verſchlungen haben muſs, von dem Garten, wo die Kunſt, als ſolche, ſichtbar werden darf. Ohne der erſtern ihren äſthetiſchen Vorzug ſtreitig zu machen, begnügt er ſich, die Schwierigkeiten zu zeigen, die mit ihrer Ausführung verknüpft, und nur durch auſserordentliche Kräfte zu beſiegen ſind. Den eigentlichen Garten theilt er in den groſsen, den kleinen und mittlern, und zeichnet kürzlich die Grenzen, innerhalb deren ſich bey einer jeden dieſer drey Arten die Erfindung halten muſs. Er eifert nachdrücklich gegen die Anglomanie ſo vieler deutſchen Gartenbeſitzer, gegen die Brücken ohne Waſſer, gegen die Einſiedeleyen an der Landſtraſse u. ſ. f. und zeigt, zu welchen Armſeligkeiten Nachahmungsſucht und miſsverſtandene Grundſätze von Varietät und Zwangsfreiheit führen. Aber indem er die Grenzen der Gar-

ten-

tenkunſt verengt, lehrt er ſie innerhalb derſelben deſto wirkſamer ſeyn, und durch Aufopferung des Unnöthigen und Zweckwidrigen nach einem beſtimmten und intereſſanten Charakter ſtreben. So hält er es keineswegs für unmöglich, ſymboliſche und gleichſam pathetiſche Gärten anzulegen, die eben ſo gut, als muſikaliſche oder poetiſche Compoſitionen, fähig ſeyn müſsten, einen beſtimmten Empfindungszuſtand auszudrücken und zu erzeugen.

Auſser dieſen äſthetiſchen Bemerkungen iſt von demſelben V. in dieſem Kalender eine Beſchreibung der groſsen Gartenanlage zu Hohenheim angefangen, davon uns derſelbe im nächſten Jahre die Fortſetzung verſpricht. Jedem, der dieſe mit Recht berühmte Anlage entweder ſelbſt geſehen, oder auch nur von Hörenſagen kennt, muſs es angenehm ſeyn, dieſelbe in Geſellſchaft eines ſo feinen Kunſtkenners zu durchwandern. Es wird ihn wahrſcheinlich nicht weniger, als den

Re-

Recenſenten, überraſchen, in einer Compoſition, die man ſo ſehr geneigt war, für das Werk der Willkühr zu halten, eine Idee herrſchen zu ſehen, die, es ſey nun dem Urheber oder dem Beſchreiber des Gartens, nicht wenig Ehre macht. Die mehreſten Reiſenden, denen die Gunſt widerfahren iſt, die Anlage zu Hohenheim zu beſichtigen, haben darin, nicht ohne groſse Befremdung, römiſche Grabmäler, Tempel, verfallene Mauren u. d. g. mit Schweizerhütten, und lachende Blumenbeete mit ſchwarzen Gefängniſsmauren abwechſeln geſehen. Sie haben die Einbildungskraft nicht begreifen können, die ſich erlauben durfte, ſo diſparate Dinge in ein Ganzes zu verknüpfen. Die Vorſtellung, daſs wir eine ländliche Colonie vor uns haben, die ſich unter den Ruinen einer römiſchen Stadt niederlieſs, hebt auf einmal dieſen Widerſpruch, und bringt eine geiſtvolle Einheit in dieſe barocke Compoſition. Ländliche Simplicität und verſunkene ſtädtiſche Herrlichkeit, die zwey äuſserſten Zuſtände der Geſellſchaft,

ſchaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernſte Gefühl der Vergänglichkeit verliert ſich wunderbar ſchön in dem Gefühl des ſiegenden Lebens. Dieſe glückliche Miſchung gieſst durch die ganze Landſchaft einen tiefen elegiſchen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwiſchen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuſs ſchwankend erhält, und noch lange nachhallet, wenn ſchon alles verſchwunden iſt.

Der Vf. nimmt an, daſs nur derjenige über den ganzen Werth dieſer Anlage richten könne, der ſie im vollen Sommer geſehen; wir möchten noch hinzuſetzen, daſs nur derjenige ihre Schönheit vollſtändig fühlen könne, der ſich auf einem beſtimmten Wege ihr nähert. Um den ganzen Genuſs davon zu haben, muſs man durch das neu erbaute fürſtliche Schloſs zu ihr geführt worden ſeyn. Der Weg von Stuttgardt nach Hohenheim iſt gewiſſermaaſsen eine verſinnlichte Geſchichte der Gartenkunſt, die dem aufmerkſamen Be-

Betrachter intereſſante Bemerkungen darbietet. In den Fruchtfeldern, Weinbergen und wirthſchaftlichen Gärten, an denen ſich die Landſtraſse hinzieht, zeigt ſich demſelben der erſte phyſiſche Anfang der Gartenkunſt, entblöſst von aller äſthetiſchen Verzierung. Nun aber empfängt ihn die franzöſiſche Gartenkunſt mit ſtolzer Gravität, unter den langen und ſchroffen Pappelwänden, welche die freye Landſchaft mit Hohenheim in Verbindung ſetzen, und durch ihre kunſtmäſsige Geſtalt ſchon Erwartung erregen. Dieſer feyerliche Eindruck ſteigt bis zu einer faſt peinlichen Spannung, wenn man die Gemächer des herzoglichen Schloſſes durchwandert, das an Pracht und Eleganz wenig ſeines Gleichen hat, und auf eine gewiſs ſeltene Art Geſchmack mit Verſchwendung vereinigt. Durch den Glanz, der hier von allen Seiten das Auge drückt, und durch die kunſtreiche Architectur der Zimmer und des Ameublement wird das Bedürfniſs nach — Simplicität bis zu dem höchſten Grade getrieben, und der

länd-

ländlichen Natur, die den Reisenden auf einmal in dem sogenannten englischen Dorfe empfängt, der feyerlichste Triumpf bereitet. Indess machen die Denkmäler versunkener Pracht, an deren trauernde Wände der Pflanzer seine friedliche Hütte lehnt, eine ganz eigene Wirkung auf das Herz, und mit geheimer Freude sehen wir uns in diesen zerfallenden Ruinen an der Kunst gerächt, die in dem Prachtgebäude neben an ihre Gewalt über uns bis zum Missgebrauch getrieben hatte. Aber die Natur, die wir in dieser englischen Anlage finden, ist diejenige nicht mehr, von der wir ausgegangen waren. Es ist eine mit Geist beseelte und durch Kunst exaltirte Natur, die nun nicht blos den einfachen, sondern selbst den durch Cultur verwöhnten Menschen befriedigt, und indem sie den erstern zum Denken reizt, den letztern zur Empfindung zurückführt.

Was man auch gegen eine solche Interpretation der Hohenheimer Anlagen viel-

vielleicht einwenden mag, so gebührt dem Stifter dieser Anlagen immer Dank genug, dass er nichts gethan hat, um sie Lügen zu strafen; und man müsste sehr ungenügsam seyn, wenn man in ästhetischen Dingen nicht eben so geneigt wäre, die That für den Willen, als in moralischen den Willen für die That anzunehmen. Wenn das Gemälde dieser Hohenheimer Anlage einmal vollendet seyn wird, so dürfte es den unterrichteten Leser nicht wenig interessiren, in demselben zugleich ein symbolisches Charaktergemälde ihres so merkwürdigen Urhebers zu erblicken, der nicht in seinen Gärten allein Wasserwerke von der Natur zu erzwingen wusste, wo sich kaum eine Quelle fand.

Das Urtheil des Vf. über den Garten zu Schwetzingen, und über das Seifersdorfer Thal bey Dresden, wird jeder Leser von Geschmack, der diese Anlagen in Augenschein genommen, unterschreiben, und sich mit demselben nicht enthalten können, eine Empfindsamkeit, welche

Sittenſprüche, auf eigne Täfelchen geſchrieben, an die Bäume hängt, für affectirt, und einen Geſchmack, der Moſcheen und griechiſche Tempel in buntem Gemiſche durch einander wirft, für barbariſch zu erklären.

Ueber

Ueber

Egmont,

Trauerſpiel von Goethe.

Entweder es ſind auſserordentliche Handlungen und Situationen, oder es ſind Leidenſchaften, oder es ſind Charaktere, die dem tragiſchen Dichter zum Stoff dienen; und wenn gleich oft alle dieſe drey, als Urſach und Wirkung, in Einem Stücke ſich beyſammen finden, ſo iſt doch immer das eine oder das andere vorzugsweiſe der letzte Zweck der Schilderung geweſen.

Iſt die Begebenheit oder Situation das Hauptaugenmerk des Dichters, ſo braucht er ſich nur in ſo fern in die Leidenſchaft- und Charakterſchilderung einzulaſſen, als er jene durch dieſe herbey führt. Iſt hingegen die Leidenſchaft ſein Hauptzweck, ſo iſt ihm oft die ſcheinbarſte Handlung ſchon genug, wenn ſie jene nur ins Spiel ſetzt. Ein am unrechten Orte gefundenes Schnupftuch veranlaſst eine Meiſterſcene im Mohren von Venedig. Iſt endlich der Charakter ſein vorzüglicheres Augenmerk, ſo iſt er in der Wahl und Verknüpfung der Begebenheiten noch viel weniger gebunden, und die ausführliche Darſtellung des ganzen Menſchen verbietet ihm ſogar, Einer Leidenſchaft zu viel Raum zu geben. Die alten Tragiker haben ſich beynahe einzig auf Situationen und Leidenſchaften eingeſchränkt. Darum findet man bey ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteriſtik. Erſt in neuern Zeiten, und in dieſen erſt ſeit Shakeſpear, wurde die Tragödie mit der dritten Gattung bereirei-

reichert; er war der erſte, der in ſeinem Macbeth, Richard III. u. ſ. w. ganze Menſchen und Menſchenleben auf die Bühne brachte, und in Deutſchland gab uns der Verfaſſer des Götz von Berlichingen das erſte Muſter in dieſer Gattung. Es iſt hier nicht der Ort zu unterſuchen, wie viel oder wie wenig ſich dieſe neue Gattung mit dem letzten Zwecke der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, verträgt; genug ſie iſt einmal vorhanden, und ihre Regeln ſind beſtimmt.

Zu dieſer letzten Gattung nun gehört das vorliegende Stück, und es iſt leicht einzuſehen, in wie fern die vorangeſchickte Erinnerung mit demſelben zuſammenhängt. Hier iſt keine hervorſtechende Begebenheit, keine vorwaltende Leidenſchaft, keine Verwickelung, kein dramatiſcher Plan, nichts von dem allen; — eine bloſse Aneinanderſtellung mehrerer einzelnen Handlungen und Gemälde, die beynahe durch nichts als durch den Charakter, zuſammengehalten werden, der

an

an allen Antheil nimmt, und auf den ſich alle beziehen. Die Einheit dieſes Stücks liegt alſo weder in den Situationen, noch in irgend einer Leidenſchaft, ſondern ſie liegt in dem Menſchen. Egmonts wahre Geſchichte konnte dem Verf. auch nicht viel mehreres liefern. Seine Gefangennehmung und Verurtheilung hat nichts auſserordentliches, und ſie ſelbſt iſt auch nicht die Folge irgend einer einzelnen intereſſanten Handlung, ſondern vieler kleinern, die der Dichter alle nicht brauchen konnte, wie er ſie fand, die er mit der Kataſtrophe auch nicht ſo genau zuſammenknüpfen konnte, daſs ſie eine dramatiſche Handlung mit ihr ausmachten. Wollte er alſo dieſen Gegenſtand in einem Trauerſpiel behandeln, ſo hatte er die Wahl, entweder eine ganz neue Handlung zu dieſer Kataſtrophe zu erfinden, dieſem Charakter, den er in der Geſchichte vorfand, irgend eine herrſchende Leidenſchaft unterzulegen oder ganz und gar auf dieſe zwo Gattungen der Tragödie Verzicht zu thun, und den Charakter ſelbſt

ſelbſt, von dem er hingeriſſen war, zu ſeinem eigentlichen Vorwurf zu machen. Und dieſes letztere, das ſchwerere unſtreitig, hat er vorgezogen, weniger vermuthlich aus zu groſser Achtung für die hiſtoriſche Wahrheit, als weil er die Armuth ſeines Stoffs durch den Reichthum ſeines Genies erſetzen zu könneu fühlte.

In dieſem Trauerſpiel alſo — oder Rec. müſste ſich ganz in dem Geſichtspunkte geirret haben — wird ein Charakter aufgeführt, der in einem bedenklichen Zeitlauf, umgeben von den Schlingen einer argliſtigen Politik, in nichts als ſein Verdienſt eingehüllt, voll übertriebenen Vertrauens zu ſeiner gerechten Sache, die es aber nur für ihn allein iſt, gefährlich wie ein Nachtwanderer auf jäher Dachſpitze, wandelt. Dieſe übergroſse Zuverſicht, von deren Ungrund wir unterrichtet werden, und der unglückliche Ausſchlag derſelben ſollen uns Furcht und Mitleiden einflöſsen, oder uns tragiſch rühren — und dieſe Wirkung wird erreicht.

In

In der Geſchichte iſt Egmont kein groſſer Charakter, er iſt es auch in dem Trauerſpiele nicht. Hier iſt er ein wohlwollender, heiterer und offener Menſch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtſinnigen Vertrauens zu ſich ſelbſt und zu andern, frey und kühn, als ob die Welt ihm gehörte, brav und unerſchrocken, wo es gilt, dabey groſsmüthig, liebenswürdig und ſanft, ein Charakter der ſchönern Ritterzeit, prächtig und etwas Praler, ſinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind — alle dieſe Eigenſchaften in eine lebendige, menſchliche, durchaus wahre und individuelle Schilderung verſchmolzen, die der verſchönernden Kunſt nichts, auch gar nichts, zu danken hat. Egmont iſt ein Held, aber auch ganz nur ein flämiſcher Held, ein Held des ſechzehnten Jahrhunderts; Patriot, jedoch ohne ſich durch das allgemeine Elend in ſeinen Freuden ſtören zu laſſen; Liebhaber, ohne darum weniger Eſſen und Trinken zu lieben. Er hat Ehrgeitz, er ſtrebt nach einem groſsen Ziele, aber das hält ihn nicht

nicht ab, jede Blume aufzuleſen, die er auf ſeinem Wege findet, hindert ihn nicht, des Nachts zu ſeinem Liebchen zu ſchleichen, das koſtet ihm keine ſchlafloſen Nächte. Tolldreiſt wagt er bey St. Quentin und Gravelingen ſein Leben, aber er möchte weinen, wenn er von dieſer freundlichen ſüſsen Gewohnheit des Daſeyns und Wirkens ſcheiden ſoll. „Leb „ich nur", ſo ſchildert er ſich ſelbſt, „um „aufs Leben zu denken? Soll ich den ge„genwärtigen Augenblick nicht genieſsen, „damit ich des folgenden gewiſs ſey? „Und dieſen wieder mit Sorgen und Gril„len verzehren? — Wir haben die und „jene Thorheit in einem luſtigen Augen„blick empfangen und geboren, ſind „ſchuld, daſs eine ganz edle Schaar mit „Bettelſäcken und mit einem ſelbſt ge„wählten Unnamen dem König ſeine „Pflicht mit ſpottender Demuth ins Ge„dächtniſs rief; ſind ſchuld — was iſts „nun weiter? Iſt ein Faſtnachtsſpiel gleich „Hochverrath? Sind uns die kurzen bun„ten Lumpen zu misgönnen, die ein

„ju-

„jugendlicher Muth um unſers Lebens „arme Blöſse hängen mag? Wenn ihr das „Leben gar zu ernſthaft nehmt, was iſt „denn dran? Scheint mir die Sonne „heut, um das zu überlegen, was ge„ſtern war?" — Durch ſeine ſchöne Humanität, nicht durch Auſserordentlichkeit, ſoll dieſer Charakter uns rühren; wir ſollen ihn lieb gewinnen, nicht über ihn erſtaunen. Dieſem letztern ſcheint der Dichter ſo ſorgfältig aus dem Wege gegangen zu ſeyn, daſs er ihm eine Menſchlichkeit über die andere beylegt, um ja ſeinen Helden zu uns herab zu ziehen; — daſs er ihm endlich nicht einmal ſo viel Gröſse und Ernſt mehr übrig läſst, als unſrer Meinung nach unumgänglich erfordert wird, dieſen Menſchlichkeiten ſelbſt das höchſte Intereſſe zu verſchaffen. Wahr iſt es, ſolche Züge menſchlicher Schwachheit ziehen oft unwiderſtehlich an — in einem Heldengemälde, wo ſie mit groſsen Handlungen in ſchöner Miſchung zerflieſsen. Heinrich IV. von Frankreich kann uns nach dem glänzend-

ſten

ſten Siege nicht intereſſanter ſeyn, als auf einer nächtlichen Wanderung zu ſeiner Gabriele; aber durch welche ſtrahlende That, durch was für gründliche Verdienſte hat ſich Egmont bey uns das Recht auf eine ähnliche Theilnahme und Nachſicht erworben? Zwar heiſst es, dieſe Verdienſte werden als ſchon geſchehen vorausgeſetzt, ſie leben im Gedächtniſs der ganzen Nation, und alles, was er ſpricht, athmet den Willen und die Fähigkeit, ſie zu erwerben. Richtig! Aber das iſt eben das Unglück, daſs wir ſeine Verdienſte von Hörenſagen wiſſen und auf Treu und Glauben anzunehmen gezwungen werden, — ſeine Schwachheiten hingegen mit unſern Augen ſehen. Alles weiſet auf dieſen Egmont hin, als auf die letzte Stütze der Nation, und was thut er eigentlich groſses, um dieſes ehrenvolle Vertrauen zu verdienen? (denn folgende Stelle darf man doch wohl nicht dagegen anführen? „Die Leute, ſagt, Egmont, erhalten ſie (die Liebe) auch meiſt allein, die nicht darnach jagen.

Klär-

Klärchen. Haſt du dieſe ſtolze Anmerkung über dich ſelbſt gemacht, du, den alles Volk liebt? *Egmont.* Hätte ich nur etwas für ſie gethan! Es iſt ihr guter Wille, mich zu lieben.") Ein groſser Mann ſoll er nicht ſeyn, aber auch erſchlaffen ſoll er nicht; eine relative Gröſse, einen gewiſſen Ernſt verlangen wir mit Recht von jedem Helden eines Stückes; wir verlangen, daſs er über dem Kleinen nicht das Groſse hintanſetze, daſs er die Zeiten nicht verwechſele. Wer wird z. B. folgendes billigen? Oranien iſt eben von ihm gegangen; Oranien, der ihn mit allen Gründen der Vernunft auf ſein nahes Verderben hingewieſen, der ihn, wie uns Egmont ſelbſt geſteht, durch dieſe Gründe erſchüttert hat. „Dieſer Mann, ſagt er, „trägt ſeine Sorglichkeit in mich her„über: — Weg — das iſt ein fremder „Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, „wirf ihn wieder heraus. Und von mei„ner Stirne die ſinnenden Runzeln weg„zubaden, giebt es ja wohl noch ein „freundlich Mittel." Dieſes freundliche

Mit-

Mittel nun, — wer es noch nicht weiſs — iſt kein andres, als ein Beſuch beym Liebchen! Wie? Nach einer ſo ernſten Aufforderung keinen andern Gedanken als nach Zerſtreuung? Nein guter Graf Egmont! Runzeln, wo ſie hingehören! und freundliche Mittel, wo ſie hingehören! Wenn es euch zu beſchwerlich iſt, euch eurer eignen Rettung anzunehmen, ſo mögt ihrs haben, wenn ſich die Schlinge über euch zuſammen zieht. Wir ſind nicht gewohnt, unſer Mitleid zu verſchenken.

Hätte alſo die Einmiſchung dieſer Liebesangelegenheit dem Intereſſe wirklich Schaden gethan, ſo wäre dieſes doppelt zu beklagen, da der Dichter noch obendrein der hiſtoriſchen Wahrheit Gewalt anthun muſste, um ſie hervorzubringen. In der Geſchichte nemlich war Egmont verheyrathet, und hinterliefs neun (andre ſagen eilf) Kinder, als er ſtarb. Dieſen Umſtand konnte der Dichter wiſſen und nicht wiſſen, wie es ſein Intereſſe mit

ſich

ſich brachte; aber er hätte ihn nicht vernachläſſigen ſollen, ſobald er Handlungen, welche natürliche Folgen davon waren, in ſein Trauerſpiel aufnahm. Der wahre Egmont hatte durch eine prächtige Lebensart ſein Vermögen äuſserſt in Unordnung gebracht, und brauchte alſo den König, wodurch ſeine Schritte in der Republick ſehr gebunden wurden. Beſonders aber war es ſeine Familie, was ihn auf eine ſo unglückliche Art in Brüſſel zurückhielt, da faſt alle ſeine übrigen Freunde ſich durch die Flucht retteten. Seine Entfernung aus dem Lande hätte ihm nicht bloſs die reichen Einkünfte von zwo Statthalterſchaften gekoſtet; ſie hätte ihn auch zugleich um den Beſitz aller ſeiner Güter gebracht, die in den Staaten des Königs lagen, und ſogleich dem Fiſcus anheim gefallen ſeyn würden. Aber weder Er ſelbſt, noch ſeine Gemahlin, eine Herzogin von Bayern, waren gewohnt, Mangel zu ertragen; auch ſeine Kinder waren nicht dazu erzogen. Dieſe Gründe ſetzte er ſelbſt bey mehreren Gelegenheiten dem

Pr.

Pr. v. O., der ihn zur Flucht bereden wollte, auf eine rührende Art entgegen; dieſe Gründe waren es, die ihn ſo geneigt machten, ſich an dem ſchwächſten Aſte von Hoffnung zu halten, und ſein Verhältniſs zum König von der beſten Seite zu nehmen. Wie zuſammenhängend, wie menſchlich wird nunmehr ſein ganzes Verhalten! Er wird nicht mehr das Opfer einer blinden thörichten Zuverſicht, ſondern der übertrieben ängſtlichen Zärtlichkeit für die Seinigen. Weil er zu fein und zu edel denkt, um einer Familie, die er über alles liebt, ein hartes Opfer zuzumuthen, ſtürzt er ſich ſelbſt ins Verderben. Und nun der Egmont im Trauerſpiel! — Indem der Dichter ihm Gemahlin und Kinder nimmt, zerſtört er den ganzen Zuſammenhang ſeines Verhaltens. Er iſt ganz gezwungen, dieſes unglückliche Bleiben aus einem leichtſinnigen Selbſtvertrauen entſpringen zu laſſen, und verringert dadurch gar ſehr unſre Achtung für den Verſtand ſeines Helden, ohne ihm dieſen Verluſt von Seiten des Herzens

zu erſetzen. Im Gegentheil — er bringt uns um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls, — um uns einen Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlag dafür zu geben, der die Ruhe eines liebenswürdigen Mädchens, das ihn nie beſitzen, und noch weniger ſeinen Verluſt überleben wird, zu Grunde richtet, deſſen Herz er nicht einmal beſitzen kann, ohne eine Liebe, die glücklich hätte werden können, vorher zu zerſtören, der alſo, mit dem beſten Herzen zwar, zwey Geſchöpfe unglücklich macht, um die ſinnenden Runzeln von ſeiner Stirne wegzubaden. Und alles dieſes kann er noch auſserdem erſt, nur auf Unkoſten der hiſtoriſchen Wahrheit, möglich machen, die der dramatiſche Dichter allerdings hintanſetzen darf, um das Intereſſe ſeines Gegenſtandes zu erheben, aber nicht um es zu ſchwächen. Wie theuer läſst er uns alſo dieſe Epiſode bezahlen, die, an ſich betrachtet, gewiſs eines der ſchönſten Gemälde iſt, die in einer gröſsern Compoſition, wo ſie von verhält-

niſs-

niſsmäſsig groſsen Handlungen aufgewogen würde, von der höchſten Wirkung würde geweſen ſeyn.

Egmonts tragiſche Kataſtrophe flieſst aus ſeinem politiſchen Leben, aus ſeinem Verhältniſs zu der Nation und zu der Regierung. Eine Darſtellung des damaligen politiſchbürgerlichen Zuſtandes der Niederlande muſste daher ſeiner Schilderung zum Grund liegen, oder vielmehr ſelbſt einen Theil der dramatiſchen Handlung mit ausmachen. Betrachtet man nun, wie wenig ſich Staatsactionen überhaupt dramatiſch behandeln laſſen, und was für Kunſt dazu gehöre, ſo viele zerſtreute Züge in ein faſsliches, lebendiges Bild zuſammen zu tragen, und das Allgemeine wieder im Individuellen anſchaulich zu machen, wie z. B. Shakeſpear in ſeinem J. Cäſar gethan hat; betrachtet man ferner das Eigenthümliche der Niederlande, die nicht Eine Nation, ſondern ein Aggregat mehrerer kleinen ſind, die unter ſich aufs ſchärfſte contraſtiren, ſo daſs es un-

endlich leichter war, uns nach Rom als nach Brüſſel zu verſetzen; betrachtet man endlich, wie unzählig viele kleine Dinge zuſammen wirkten, um den Geiſt jener Zeit und jenen politiſchen Zuſtand der Niederlande hervorzubringen; ſo wird man nicht aufhören können, das ſchöpferiſche Genie zu bewundern, das alle dieſe Schwierigkeiten beſiegt, und uns mit einer Kunſt, die nur mit derjenigen erreicht wird, womit es uns ſelbſt in zwey andern Stücken in die Ritterzeiten Deutſchlands und nach Griechenland verſetzte, nun auch in dieſe Welt gezaubert hat. Nicht genug, daſs wir dieſe Menſchen vor uns leben und wirken ſehen, wir wohnen unter ihnen, wir ſind alte Bekannte von ihnen. Auf der einen Seite die fröliche Geſelligkeit, die Gaſtfreundlichkeit, die Redſeligkeit, die Groſsthuerey dieſes Volks, der republikaniſche Geiſt, der bey der geringſten Neuerung aufwallt, und ſich oft eben ſo ſchnell auf die leichteſten Gründe wieder giebt; auf der andern die Laſten, unter denen es jetzt

ſeufzt,

ſeufzt, von den neuen Biſchoffsmützen an, bis auf die franzöſiſchen Pſalmen, die es nicht ſingen ſoll; — nichts iſt vergeſſen, nichts ohne die höchſte Natur und Wahrheit herbeygeführt. Wir ſehen hier nicht bloſs den gemeinen Haufen, der ſich überall gleich iſt, wir erkennen darinn den Niederländer, und zwar den Niederländer dieſes und keines andern Jahrhunderts; in dieſem unterſcheiden wir noch den Brüſsler, den Holländer, den Frieſen, und ſelbſt unter dieſen noch den wohlhabenden und den Bettler, den Zimmermeiſter und den Schneider. So etwas läſst ſich nicht wollen, nicht erzwingen durch Kunſt. — Das kann nur der Dichter, der von ſeinem Gegenſtand ganz durchdrungen iſt. Dieſe Züge entwiſchen ihm, wie ſie demjenigen, den er dadurch ſchildert, entwiſchen, ohne daſs er es will oder gewahr wird; ein Beywort, ein Komma zeichnet einen Charakter. *Buyk*, ein Holländer und Soldat unter Egmont, hat beym Armbruſtſchieſsen das beſte gewonnen, und will, als König, die Herren

gaſtieren. Das iſt aber wider den Gebrauch.

Buyk. Ich bin fremd und König, und achte eure Geſetze und Herkommen nicht.

Jetter (ein Schneider aus Brüſſel). Du biſt ja ärger als der Spanier, der hat ſie uns doch bisher laſſen müſſen.

Ruyſom (ein Frieſsländer). Laſst ihn! Doch ohne Präjudiz! Das iſt auch ſeines Herren Art, ſplendid zu ſeyn und es laufen zu laſſen, wo es gedeiht!

Wer glaubt nicht, in dieſem *doch ohne Präjudiz* den zähen, auf ſeine Vorrechte wachſamen Frieſen zu erkennen, der ſich bey der kleinſten Bewilligung noch durch eine Klauſel verwahrt. Wie wahr, wenn ſich die Bürger von ihren Regenten unterreden. —

Das war ein Herr! (von Carl V ſpricht er) Er hatte die Hand über dem ganzen Erdboden, und war euch alles in allem — und wenn

wenn er euch begegnete, ſo grüſste er euch, wie ein Nachbar den andern u. ſ. f. — Haben wir doch alle geweint, wie er ſeinem Sohn das Regiment hier abtrat — ſagt ich, verſteht mich — der iſt ſchon anders, der iſt majeſtätiſcher.

Jetter. Er ſpricht wenig, ſagen die Leute.

Soeſt. Er iſt kein Herr für uns Niederländer. Unſere Fürſten müſſen froh und frey ſeyn wie wir, leben und leben laſſen u. ſ. w.

Wie treffend ſchildert er uns durch einen einzigen Zug das Elend jener Zeiten: Egmont geht über die Straſse und die Bürger ſehen ihm mit Bewunderung nach.

Zimmermeiſter. Ein ſchöner Herr!

Jetter. Sein Hals wäre ein rechtes Freſſen für einen Scharfrichter.

Die wenigen Scenen, wo ſich die Bürger von Brüſſel unterreden, ſcheinen uns das Reſultat eines tiefen Studiums jener Zeiten

Zeiten und jenes Volks zu ſeyn, und ſchwerlich findet man in ſo wenigen Worten ein ſchöneres hiſtoriſches Denkmal für jene Geſchichte.

Mit nicht geringerer Wahrheit iſt derjenige Theil des Gemäldes behandelt, der uns von dem Geiſte der Regierung und den Anſtalten des Königs zu Unterdrückung des Niederländiſchen Volks unterrichtet. Milder und menſchlicher iſt doch hier alles und veredelt iſt beſonders der Charakter der Herzoginn von Parma. „Ich weiſs, daſs einer ein ehrlicher und verſtändiger Mann ſeyn kann, wenn er gleich den nächſten und beſten Weg zum Heil ſeiner Seele verfehlt hat;" konnte eine Zöglingin des Ignatius Loyola wohl nicht ſagen. Beſonders gut verſtand es der Dichter, durch eine gewiſſe Weiblichkeit, die er aus ihrem ſonſt männiſchen Charakter ſehr glücklich hervor ſcheinen läſst, das kalte Staatsintereſſe, deſſen Expoſition er ihr anvertrauen muſste, mit Licht und Wärme zu beſeelen, und ihm eine

eine gewiſſe Individualität und Lebendigkeit zu geben. Vor ſeinem Herzog von Alba zittern wir, ohne uns mit Abſcheu von ihm wegzukehren; es iſt ein feſter, ſtarrer, unzugänglicher Charakter; „ein ehern Thurm ohne Pforte, wozu die Beſatzung Flügel haben muſs.“ Die kluge Vorſicht, womit er die Anſtalten zu Egmonts Verhaftung trifft, erſetzt ihm an unſrer Bewunderung, was ihm an unſerm Wohlwollen abgeht. Die Art, wie er uns in ſeine innerſte Seele hineinführt, und uns auf den Ausgang ſeines Unternehmens ſpannt, macht uns auf einen Augenblick zu Theilhabern deſſelben, wir intereſſiren uns dafür, als gält es etwas, das uns lieb iſt.

Meiſterhaft erfunden und ausgeführt iſt die Scene Egmonts mit dem jungen Alba im Gefängniſs, und ſie gehört dem Verf. ganz allein. Was kann rührender ſeyn, als wenn ihm dieſer Sohn ſeines Mörders die Achtung bekennt, die er längſt im Stillen gegen ihn getragen. „Dein Name

„wars,

„wars, der mir in meiner erſten Jugend „gleich einem Stern des Himmels entge- „gegen leuchtete. Wie oft hab' ich nach „dir gehorcht, gefragt! Des Kindes Hoff- „nung iſt der Jüngling, des Jünglings der „Mann. So biſt du vor mir hergeſchrit- „ten, immer vor und ohne Neid ſah ich „dich vor und ſchritt dir nach und fort „und fort. Nun hofft' ich endlich dich „zu ſehen und ſah dich, und mein Herz „flog dir entgegen. Nun hofft' ich erſt „mit dir zu ſeyn, mit dir zu leben, dich zu „faſſen, dich — das iſt nun alles wegge- „ſchnitten, und ich ſehe dich hier!" — Und wenn ihm Egmont darauf antwortet: „War dir mein Leben ein Spiegel, in „welchem du dich gern betrachteteſt, ſo „ſey es auch mein Tod. Die Menſchen „ſind nicht bloſs zuſammen, wenn ſie „beyſammen ſind, auch der Entfernte, „der Abgeſchiedene lebt uns. Ich lebe „dir und habe mir genug gelebt. Eines „jeden Tages hab' ich mich gefreuet" u. ſ. w. — Die übrigen Charaktere im Stück ſind mit wenigem treffend gezeich-

net;

net; eine einzige Scene ſchildert uns den ſchlauen, wortkargen, alles verknüpfenden und alles fürchtenden Oranien. Alba ſowohl als Egmont malen ſich in den Menſchen, die ihnen nahe ſind; dieſe Schilderungsart iſt vortrefflich. Um alles Licht auf den einzigen Egmont zu verſammeln, hat der Dichter ihn ganz iſolirt, darum auch der Graf von Hoorne, der Ein Schickſal mit ihm hatte, weggeblieben iſt. Ein ganz neuer Charakter iſt Brackenburg, Klärchens Liebhaber, den Egmont verdrängt hat. Dieſes Gemälde des melancholiſchen Temperaments mit leidenſchaftlicher Liebe wäre einer eigenen Auseinanderſetzung werth. Klärchen, die ihn für Egmont aufgegeben, hat Gift genommen und geht ab, nachdem ſie ihm den Reſt zurückgelaſſen. Er ſieht ſich allein. Wie ſchrecklich ſchön iſt dieſe Schilderung.

„Sie läſst mich flehn, mir ſelber überlaſſen.
„Sie theilt mit mir den Todestropfen
„und ſchickt mich weg! von ihrer Seite weg!
„Sie zieht mich an, und ſtößt ins Leben mich zurück;

„O

„O Egmont, welch preiſswürdig Loos fällt dir!
„Sie geht voran;
„Sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen!
„Und ſoll ich folgen? wieder ſeitwärts ſtehn?
„den unauslöſchlichen Neid
„in jene Wohnungen hinübertragen?
„Auf Erden iſt kein Bleiben mehr für mich
„und Höll und Himmel bieten gleiche Qual."

Klärchen ſelbſt iſt unnachahmlich ſchön gezeichnet. Auch im höchſten Adel ihrer Unſchuld noch das gemeine Bürgermädchen, und ein Niederländiſches Mädchen — durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zuſtand der Ruhe, hinreiſsend und herrlich im Zuſtand des Affekts Aber wer zweifelt, daſs der Verf. in einer Manier unübertrefflich ſey, worin er ſein eigenes Muſter iſt!

Je höher die ſinnliche Wahrheit in dem Stücke getrieben iſt, deſto unbegreiflicher wird man es finden, daſs der Verf. ſelbſt ſie muthwillig zerſtört. Egmont hat alle ſeine Angelegenheiten berichtigt, und ſchlummert endlich, von Müdigkeit überwältigt, ein. Eine Muſik läſst ſich hören

und

und hinter ſeinem Lager ſcheint ſich die Mauer aufzuthun, eine glänzende Erſcheinung, die Freyheit, in Klärchens Geſtalt, zeigt ſich in einer Wolke. — Kurz, mitten aus der wahrſten und rührendſten Situation werden wir durch einen Salto-mortale in eine Opernwelt verſetzt, um einen Traum — zu ſehen. Lächerlich würde es ſeyn, dem Vf. darthun zu wollen, wie ſehr dadurch unſerm Gefühle Gewalt angethan werde; das hat er ſo gut und beſſer gewuſst, als wir; aber ihm ſchien die Idee, Klärchen und die Freyheit, Egmonts beide herrſchende Gefühle, in Egmonts Kopf allegoriſch zu verbinden, gehaltreich genug, um dieſe Freyheit allenfalls zu entſchuldigen. Gefalle dieſer Gedanke, wem er will — Rec. geſteht, daſs er gern einen ſinnreichen Einfall entbehrt hätte, um eine Empfindung ungeſtört zu genieſsen.

Ueber

Ueber
Matthiſons Gedichte.

Daſs die Griechen, in den guten Zeiten der Kunſt, der Landſchaftsmalerey eben nicht viel nachgefragt haben, iſt etwas bekanntes, und die Rigoriſten in der Kunſt ſtehen ja noch heutiges Tages an, ob ſie den Landſchaftsmaler überhaupt nur als ächten Künſtler gelten laſſen ſollen. Aber, was man noch nicht genug bemerkt hat, auch von einer Landſchaft Dichtung, als einer eigenen Art von Poeſie, die der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen ohngefähr eben ſo, wie die Landſchaftsmalerey der Thier-

Thier- und Menſchenmalerey gegenüber ſteht, hat man in den Werken der Alten wenig Beyſpiele aufzuweiſen.

Es iſt nämlich etwas ganz anders, ob man die unbeſeelte Natur bloſs als Local einer Handlung in eine Schilderung mit aufnimmt, und, wo es etwa nöthig iſt, von ihr die Farben der Darſtellung der beſeelten entlehnt, wie der Hiſtorienmaler und der epiſche Dichter häufig thun, oder ob man es gerade umkehrt, wie der Landſchaftsmaler, die unbeſeelte Natur für ſich ſelbſt zur Heldin der Schilderung, und den Menſchen bloſs zum Figuranten in derſelben macht. Von dem erſtern findet man unzählige Proben im Homer, und wer möchte den groſsen Maler der Natur in der Wahrheit, Individualität und Lebendigkeit erreichen, womit er uns das Local ſeiner dramatiſchen Gemälde verſinnlicht? Aber den Neuern, (worunter zum Theil ſchon die Zeitgenoſſen des Plinius gehören,) war es aufbehalten, in Landſchaftsgemälden und

Land-

Landſchaftspoeſien dieſen Theil der Natur für ſich ſelbſt zum Gegenſtand einer eigenen Darſtellung zu machen, und ſo das Gebiet der Kunſt, welches die Alten bloſs auf Menſchheit und Menſchenähnlichkeit ſcheinen eingeſchränkt zu haben, mit dieſer neuen Provinz zu bereichern.

Woher wohl dieſe Gleichgültigkeit der griechiſchen Künſtler für eine Gattung, die wir Neuern ſo allgemein ſchätzen? Läſst ſich wohl annehmen, daſs es dem Griechen, dieſem Kenner und leidenſchaftlichen Freund alles Schönen, an Empfänglichkeit für die Reize der lebloſen Natur gefehlt habe, oder muſs man nicht vielmehr auf die Vermuthung gerathen, daſs er dieſen Stoff wohlbedächtlich verſchmähet habe, weil er denſelben mit ſeinen Begriffen von ſchöner Kunſt unvereinbar fand?

Es darf nicht befremden, dieſe Frage bey Gelegenheit eines Dichters aufwerfen zu hören, der in Darſtellung der landſchaft-

ſchaftlichen Natur eine vorzügliche Stärke beſitzt, und vielleicht mehr als irgend einer zum Repräſentanten dieſer Gattung, und zu einem Beyſpiel dienen kann, was überhaupt die Poeſie in dieſem Fache zu leiſten im Stand iſt. Ehe wir es alſo mit ihm ſelbſt zu thun haben, müſſen wir einen kritiſchen Blick auf die Gattung werfen, worin er ſeine Kräfte verſuchte.

Wer freilich noch ganz friſch und lebendig den Eindruck von Claude Lorrain's Zauberpinſel in ſich fühlt, wird ſich ſchwer überreden laſſen, daſs es kein Werk der ſchönen, bloſs der angenehmen Kunſt ſey, was ihn in dieſe Entzückung verſetzte, und wer ſo eben eine Matthiſoniſche Schilderung aus den Händen legt, wird den Zweifel, ob er auch wirklich einen Dichter geleſen habe, ſehr befremdend finden.

Wir überlaſſen es andern, dem Landſchaftsmaler ſeinen Rang unter den Künſtlern zu verfechten, und werden von dieſer

ſer Materie hier nur ſo viel berühren, als zunächſt den Landſchaftsdichter anbetrifft. Zugleich wird uns dieſe Unterſuchung die Grundſätze darbieten, nach denen man den Werth dieſer Gedichte zu beſtimmen hat.

Es iſt, wie man weiſs, niemals der Stoff, ſondern bloſs die Behandlungsweiſe, was den Künſtler und Dichter macht; ein Hausgeräthe und eine moraliſche Abhandlung können beide durch eine geſchmackvolle Ausführung zu einem freyen Kunſtwerk geſteigert werden, und das Portrait eines Menſchen wird in ungeſchickten Händen zu einer gemeinen Manufactur herabſinken. Steht man alſo an, Gemälde oder Dichtungen, welche bloſs unbeſeelte Naturmaſſen zu ihrem Gegenſtand haben, für ächte Werke der ſchönen Kunſt (derjenigen nämlich, in welcher ein Ideal möglich iſt) zu erkennen; ſo zweifelt man an der Möglichkeit, dieſe Gegenſtände ſo zu behandeln, wie es der Charakter der ſchönen Kunſt erheiſcht.

Was

Was ist dies nun für ein Charakter, mit dem sich die blos landschaftliche Natur nicht ganz soll vertragen können? Es muss derselbe seyn, der die schöne Kunst von der blos angenehmen unterscheidet. Nun theilen aber beide den Charakter der Freiheit; folglich muss das angenehme Kunstwerk, wenn es zugleich ein schönes seyn soll, den Charakter der Nothwendigkeit an sich tragen.

Wenn man unter Poesie überhaupt die Kunst versteht, „uns durch einen freyen „Effect unsrer productiven Einbildungskraft „in bestimmte Empfindungen zu versetzen" (eine Erklärung, die sich neben den vielen, die über diesen Gegenstand im Curs sind, auch noch wohl wird erhalten können) so ergeben sich daraus zweyerley Foderungen, denen kein Dichter, der diesen Namen verdienen will, sich entziehen kann. Er muss fürs erste unsre Einbildungskraft frey spielen und selbst handeln lassen, und zweytens muss er nichts desto weniger seiner Wirkung ge-

wiſs ſeyn, und eine beſtimmte Empfindung erregen. Dieſe Foderungen ſcheinen einander anfänglich ganz widerſprechend zu ſeyn, denn nach der erſten müſste unſere Einbildungskraft herrſchen, und keinem andern als ihrem eigenen Geſetz gehorchen; nach der andern müſste ſie dienen, und dem Geſetz des Dichters gehorchen. Wie hebt der Dichter nun dieſen Widerſpruch? Dadurch, daſs er unſerer Einbildungskraft keinen andern Gang vorſchreibt, als den ſie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eigenen Geſetzen nehmen müſste, daſs er ſeinen Zweck durch Natur erreicht, und die äuſsere Nothwendigkeit in eine innere verwandelt. Es findet ſich alsdann; daſs beide Foderungen einander nicht nur nicht aufheben, ſondern vielmehr in ſich enthalten, und daſs die höchſte Freiheit gerade nur durch die höchſte Beſtimmtheit möglich iſt.

Hier ſtellen ſich aber dem Dichter zwey groſse Schwierigkeiten in den Weg. Die Imagination in ihrer Freiheit folgt, wie

wie bekannt ist, blos dem Gesetz der Ideenverbindung, die sich ursprünglich nur auf einen zufälligen Zusammenhang der Warnehmungen in der Zeit, mithin auf etwas ganz empirisches, gründet. Nichts desto weniger muss der Dichter diesen empirischen Effect der Association zu berechnen wissen, weil er nur in so ferne Dichter ist, als er durch eine freye Selbsthandlung unsrer Einbildungskraft seinen Zweck erreicht. Um ihn zu berechnen, muss er aber eine Gesetzmässigkeit darin entdecken, und den empirischen Zusammenhang der Vorstellung auf Nothwendigkeit zurückführen können. Unsere Vorstellungen stehen aber nur in so fern in einem nothwendigen Zusammenhang, als sie sich auf eine objective Verknüpfung in den Erscheinungen, nicht blos auf ein subjectives und willkührliches Gedankenspiel gründen. An diese objective Verknüpfung in den Erscheinungen hält sich also der Dichter, und nur wenn er von seinem Stoffe alles sorgfältig abgesondert hat, was blos aus sub-

jectiven und zufälligen Quellen hinzugekommen iſt, nur wenn er gewiſs iſt, daſs er ſich an das reine Object gehalten, und ſich ſelbſt zuvor dem Geſetz unterworfen habe, nach welchem die Einbildungskraft in allen Subjecten ſich richtet, nur dann kann er verſichert ſeyn, daſs die Imagination aller andern in ihrer Freyheit mit dem Gang, den er ihr vorſchreibt, zuſammenſtimmen werde.

Aber er will die Einbildungskraft nur deswegen in ein beſtimmtes Spiel verſetzen, um beſtimmt auf das Herz zu wirken. So ſchwer ſchon die erſte Aufgabe ſeyn mochte, das Spiel der Imagination unbeſchadet ihrer Freyheit zu beſtimmen, ſo ſchwer iſt die zweyte, durch dieſes Spiel der Imagination den Empfindungszuſtand des Subjects zu beſtimmen. Es iſt bekannt, daſs verſchiedene Menſchen bey der nämlichen Veranlaſſung, ja daſs derſelbe Menſch in verſchiedenen Zeiten von derſelben Sache ganz verſchieden gerührt werden kann. Ungeachtet dieſer Abhängigkeit unſerer Empfindungen von

zufäl-

zufälligen Einflüſſen, die aufser ſeiner Gewalt ſind, muſs der Dichter unſern Empfindungszuſtand beſtimmen; er muſs alſo auf die Bedingungen wirken, unter welchen eine beſtimmte Rührung des Gemüths nothwendig erfolgen muſs. Nun iſt aber in den Beſchaffenheiten eines Subjects nichts nothwendig als der Charakter der Gattung; der Dichter kann alſo nur in ſofern unſere Empfindungen beſtimmen, als er ſie der Gattung in uns, nicht unſerm ſpecifiſch verſchiedenen Selbſt, abfodert. Um aber verſichert zu ſeyn, daſs er ſie auch wirklich an die reine Gattung in den Individuen wende, muſs er ſelbſt zuvor das Individuum in ſich ausgelöſcht und zur Gattung geſteigert haben. Nur alsdann, wenn er nicht als der oder der beſtimmte Menſch (in welchem der Begriff der Gattung immer beſchränkt ſeyn würde) ſondern wenn er als Menſch überhaupt empfindet, iſt er gewiſs, daſs die ganze Gattung ihm nachempfinden werde — wenigſtens kann er auf dieſen Effect mit dem nemlichen Rechte dringen, als er

von

von jedem menſchlichen Individuum Menſchheit verlangen kann.

Von jedem Dichterwerke werden alſo folgende zwey Eigenſchaften unnachlaſslich gefodert: erſtlich; nothwendige Beziehung auf ſeinen Gegenſtand (objective Wahrheit); zweytens: nothwendige Beziehung dieſes Gegenſtandes, oder doch der Schilderung deſſelben, auf das Empfindungsvermögen (ſubjective Allgemeinheit). In einem Gedicht muſs alles wahre Natur ſeyn, denn die Einbildungskraft gehorcht keinem andern Geſetze, und erträgt keinen andern Zwang, als den die Natur der Dinge ihr vorſchreibt; in einem Gedicht darf aber nichts wirkliche (hiſtoriſche) Natur ſeyn, denn alle Wirklichkeit iſt mehr oder weniger Beſchränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Menſch iſt gerade um ſoviel weniger Menſch, als er individuell iſt, jede Empfindungsweiſe iſt gerade um ſoviel weniger nothwendig und rein menſchlich, als ſie einem beſtimmten Subject

ject eigenthümlich iſt. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Nothwendigen liegt der groſse Styl.

Aus dem geſagten erhellet, daſs das Gebiet der eigentlich ſchönen Kunſt ſich nur ſoweit erſtrecken kann, als ſich in der Verknüpfung der Erſcheinungen Nothwendigkeit entdecken läſst. Auſserhalb dieſes Gebietes, wo die Willkühr und der Zufall regieren, iſt entweder keine Beſtimmtheit oder keine Freyheit; denn ſobald der Dichter das Spiel unſerer Einbildungskraft durch keine innere Nothwendigkeit lenken kann, ſo muſs er es entweder durch eine äuſsere lenken, und dann iſt es nicht mehr unſere Wirkung; oder er wird es gar nicht lenken, und dann iſt es nicht mehr ſeine Wirkung; und doch muſs ſchlechterdings beides beyſammen ſeyn, wenn ein Werk poetiſch heiſsen ſoll.

Daher mag es kommen, daſs ſich bey den weiſen Alten die Poeſie ſowohl als die

die bildende Kunſt nur im Kreiſe der Menſchheit aufhielten, weil ihnen nur die Erſcheinungen an dem (äuſsern und innern) Menſchen dieſe Geſetzmäſsigkeit zu enthalten ſchienen. Einem unterrichteteren Verſtand, als der unſerige iſt, mögen die übrigen Naturweſen vielleicht eine ähnliche zeigen; für unſere Erfahrung aber zeigen ſie ſie nicht, und der Willkühr iſt hier ſchon ein ſehr weites Feld geöffnet. Das Reich beſtimmter Formen geht über den thieriſchen Körper und das menſchliche Herz nicht hinaus, daher nur in dieſen beiden ein Ideal kann aufgeſtellt werden. Ueber dem Menſchen (als Erſcheinung) gibt es kein Object für die Kunſt mehr, obgleich für die Wiſſenſchaft; denn das Gebiet der Einbildungskraft iſt hier zu Ende. Unter dem Menſchen gibt es kein Object für die ſchöne Kunſt mehr, obgleich für die angenehme, denn das Reich der Nothwendigkeit iſt hier geſchloſſen.

Wenn die bisher aufgeſtellten Grundſätze die richtigen ſind (welches wir dem Ur-

Urtheil der Kunſtverſtändigen anheim ſtellen), ſo läſst ſich, wie es bey dem erſten Anblicke ſcheint, für landſchaftliche Darſtellungen wenig Gutes daraus folgern, und es wird ziemlich zweifelhaft, ob die Erwerbung dieſer weitläuftigen Provinz als eine wahre Grenzerweiterung der ſchönen Kunſt betrachtet werden kann. In demjenigen Naturbezirke, worin der Landſchaftmaler und Landſchaftdichter ſich aufhalten, verliert ſich ſchon auf eine ſehr merkliche Weiſe die Beſtimmtheit der Miſchungen und Formen; nicht nur die Geſtalten ſind hier willkührlicher, und erſcheinen es noch mehr; auch in der Zuſammenſetzung derſelben ſpielt der Zufall eine, dem Künſtler ſehr läſtige Rolle. Stellt er uns alſo beſtimmte Geſtalten, und in einer beſtimmten Ordnung vor; ſo beſtimmt er, und nicht wir, indem keine objective Regel vorhanden iſt, in welcher die freye Phantaſie des Zuſchauers mit der Idee des Künſtlers übereinſtimmen könnte. Wir empfangen alſo das Geſetz von ihm, das wir uns doch

ſelbſt

selbst geben sollten, und die Wirkung ist wenigstens nicht rein poetisch, weil sie keine vollkommen freye Selbsthandlung der Einbildungskraft ist. Will aber der Künstler die Freyheit retten, so kann er es nur dadurch bewerkstelligen, dass er auf Bestimmtheit, mithin auf wahre Schönheit, Verzicht thut.

Nichts destoweniger ist dieses Naturgebiet für die schöne Kunst ganz und gar nicht verloren, und selbst die von uns so eben aufgestellten Principien berechtigen den Künstler und Dichter, der seine Gegenstände daraus wählt, zu einem sehr ehrenvollen Range. Fürs erste ist nicht zu läugnen, dass bey aller anscheinenden Willkühr der Formen auch in dieser Region von Erscheinungen noch immer eine grosse Einheit und Gesetzmäfsigkeit herrschet, die den weisen Künstler in der Nachahmung leiten kann. Und dann muss bemerkt werden, dass, wenn gleich in diesem Kunstgebiet von der Bestimmtheit der Formen sehr viel nachgelassen wer-

werden muſs (weil die Theile in dem Ganzen verſchwinden, und der Effect nur durch Maſſen bewirkt wird) doch in der Compoſition noch eine groſse Nothwendigkeit herrſchen könne, wie unter andern die Schattirung und Farbengebung in der maleriſchen Darſtellung zeigt.

Aber die landſchaftliche Natur zeigt uns dieſe ſtrenge Nothwendigkeit nicht in allen ihren Theilen, und bey dem tiefſten Studium derſelben wird noch immer ſehr viel willkührliches übrig bleiben, was den Künſtler und Dichter in einem niedrigern Grade von Vollkommenheit gefangen hält. Die Nothwendigkeit die der ächte Künſtler an ihr vermiſst, und die ihn doch allein befriedigt, liegt nur innerhalb der menſchlichen Natur, und daher wird er nicht ruhen, bis er ſeinen Gegenſtand in dieſes Reich der höchſten Schönheit hinübergeſpielt hat. Zwar wird er die landſchaftliche Natur für ſich ſelbſt ſo hoch ſteigern als es möglich iſt, und ſoweit es angeht, den Charakter der Nothwen-

wendigkeit in ihr aufzufinden und darzuſtellen ſuchen; aber weil er, aller ſeiner Beſtrebungen ungeachtet, auf dieſem Wege nie dahin kommen kann, ſie der menſchlichen gleich zu ſtellen, ſo verſucht er es endlich, ſie durch eine ſymboliſche Operation in die menſchliche zu verwandeln, und dadurch aller der Kunſtvorzüge, welche ein Eigenthum der letztern ſind, theilhaftig zu machen.

Auf was Art bewerkſtelligt er nun dieſes, ohne der Wahrheit und Eigenthümlichkeit derſelben Abbruch zu thun? Jeder wahre Künſtler und Dichter, der in dieſer Gattung arbeitet, verrichtet dieſe Operation, und gewiſs in den mehreſten Fällen, ohne ſich eine deutliche Rechenſchaft davon zu geben. Es giebt zweyerley Wege, auf denen die unbeſeelte Natur ein Symbol der menſchlichen werden kann: entweder als Darſtellung von Empfindungen, oder als Darſtellung von Ideen.

Zwar

Zwar ſind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darſtellung fähig; aber ihrer Form nach ſind ſie es allerdings, und es exiſtirt wirklich eine allgemein beliebte und wirkſame Kunſt, die kein anderes Object hat, als eben dieſe Form der Empfindungen. Dieſe Kunſt iſt die Muſik, und in ſofern alſo die Landſchaftsmalerey oder Landſchaftspoeſie muſikaliſch wirkt, iſt ſie Darſtellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menſchlicher Natur. In der That betrachten wir auch jede maleriſche und poetiſche Compoſition als eine Art von muſikaliſchem Werk, und unterwerfen ſie zum Theil denſelben Geſetzen. Wir fodern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton und gewiſſermaſsen auch eine Modulation. Wir unterſcheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit, die muſikaliſche Haltung von der logiſchen, kurz wir verlangen, daſs jede poetiſche Compoſition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und

Aus-

Ausdruck von Empfindungen sey, und als Musik auf uns wirke. Von dem Landschaftsmaler und Landschaftsdichter verlangen wir dieſs in noch höherem Grade und mit deutlicherm Bewuſstseyn, weil wir von unſern übrigen Anfoderungen an Producte der schönen Kunſt bey beiden etwas herunter laſſen müſſen.

Nun beſteht aber der ganze Effect der Musik (als schöner und nicht bloſs angenehmer Kunſt) darin, die inneren Bewegungen des Gemüths durch analogische äuſsere zu begleiten und zu versinnlichen. Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach ſtrengen Geſetzen der Nothwendigkeit vor sich gehen; so geht dieſe Nothwendigkeit und Beſtimmtheit auch auf die äuſsern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf dieſe Art wird es begreiflich, wie, vermittelſt jenes symbolischen Acts, die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichts von der äſthetischen Würde der Menschennatur par-

participiren können. Dringt nun der Tonſetzer und der Landſchaftsmaler in das Geheimniſs jener Geſetze ein, welche über die innern Bewegungen des menſchlichen Herzens walten, und ſtudirt er die Analogie, welche zwiſchen dieſen Gemüthsbewegungen und gewiſſen äuſsern Erſcheinungen ſtatt findet, ſo wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reich der Willkühr in das Reich der Nothwendigkeit ein, und darf ſich, wo nicht dem plaſtiſchen Künſtler, der den äuſsern Menſchen, doch dem Dichter, der den innern zu ſeinem Objecte macht, getroſt an die Seite ſtellen.

Aber die landſchaftliche Natur kann auch zweytens noch dadurch in den Kreis der Menſchheit gezogen werden, daſs man ſie zu einem Ausdruck von Ideen macht. Wir meynen hier aber keinesweges diejenige Erweckung von Ideen, die von dem Zufall der Aſſociation abhängig iſt; denn dieſe iſt willkührlich und

der

der Kunſt gar nicht würdig; ſondern diejenige, die nach Geſetzen der ſymboliſirenden Einbildungskraft nothwendig erfolgt. In thätigen und zum Gefühl ihrer moraliſchen Würde erwachten Gemüthern ſieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft nicht müſſig zu; unaufhörlich iſt ſie beſtrebt, dieſes zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinſtimmend zu machen. Bietet ſich ihr nun unter dieſen Erſcheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen (praktiſchen) Regeln behandelt werden kann; ſo iſt ihr dieſe Erſcheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der todte Buchſtabe der Natur wird zu einer lebendigen Geiſterſprache, und das äuſsere und innere Auge leſen dieſelbe Schrift der Erſcheinungen auf ganz verſchiedene Weiſe. Jene liebliche Harmonie der Geſtalten, der Töne und des Lichts, die den äſthetiſchen Sinn entzücket, befriedigt jetzt zugleich den moraliſchen; jene Stetigkeit, mit der ſich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinander fügen, iſt ein natürliches

liches Symbol der innern Übereinſtimmung des Gemüths mit ſich ſelbſt und des ſittlichen Zuſammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der ſchönen Haltung eines pittoreſken oder muſikaliſchen Stücks malt ſich die noch ſchönere einer ſittlich geſtimmten Seele.

Der Tonſetzer und der Landſchaftsmaler bewirken dieſes bloſs durch die Form ihrer Darſtellung, und ſtimmen bloſs das Gemüth zu einer gewiſſen Empfindungsart und zur Aufnahme gewiſſer Ideen; aber einen Inhalt dazu zu finden, überlaſſen ſie der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters. Der Dichter hingegen hat noch einen Vortheil mehr; er kann jenen Empfindungen einen Text unterlegen, er kann jene Symbolik der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt unterſtützen und ihr eine beſtimmtere Richtung geben. Aber er vergeſſe nicht, daſs ſeine Einmiſchung in dieſes Geſchäft ihre Grenzen hat. Andeuten mag er jene Ideen, anſpielen jene Empfindungen;

doch ausführen ſoll er ſie nicht ſelbſt, nicht der Einbildungskraft ſeines Leſers vorgreifen. Jede nähere Beſtimmung, wird hier als eine läſtige Schranke empfunden, denn eben darin liegt das Anziehende ſolcher äſthetiſchen Ideen, daſs wir in den Inhalt derſelben wie in eine grundloſe Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt ſtets eine endliche; der mögliche Gehalt, den er uns hinein zu legen überläſst, iſt eine unendliche Gröſse.

Wir haben dieſen weiten Weg nicht genommen, um uns von unſerm Dichter zu entfernen, ſondern um demſelben näher zu kommen. Jene dreyerley Erforderniſſe landſchaftlicher Darſtellungen, welche wir ſo eben namhaft gemacht haben, vereinigt Hr. M. in den mehreſten ſeiner Schilderungen. Sie gefallen uns durch ihre Wahrheit und Anſchaulichkeit, ſie ziehen uns an durch ihre muſikaliſche Schönheit, ſie beſchäftigen uns durch den Geiſt, der darin athmet.

Sehen

Sehen wir blos auf treue Nachahmung der Natur in ſeinen Landſchaftsgemälden, ſo müſſen wir die Kunſt bewundern, womit er unſre Einbildungskraft zu Darſtellung dieſer Scenen aufzufodern, und, ohne ihr die Freiheit zu rauben, über ſie zu herrſchen weiſs. Alle einzelnen Parthien in denſelben finden ſich nach einem Geſetz der Nothwendigkeit zuſammen, nichts iſt willkührlicher herbeigeführt und der generiſche Charakter dieſer Naturgeſtalten iſt mit dem glücklichſten Blick ergriffen. Daher wird es unſerer Imagination ſo ungemein leicht, ihm zu folgen, wir glauben die Natur ſelbſt zu ſehen, und es iſt uns, als ob wir uns blos der Reminiſcenz gehabter Vorſtellungen überliefsen. Auch auf die Mittel verſteht er ſich vollkommen, ſeinen Darſtellungen Leben und Sinnlichkeit zu geben, und kennt vortrefflich ſowohl die Vortheile als die natürlichen Schranken ſeiner Kunſt. Der Dichter nemlich befindet ſich bey Compoſitionen dieſer Art immer in einem gewiſſen Nachtheil gegen

den Mahler, weil ein groſser Theil des Effects auf dem ſimultanen Eindruck des Ganzen beruhet, das er doch nicht anders als ſucceſſiv in der Einbildungskraft des Leſers zuſammenſetzen kann. Seine Sache iſt nicht ſowohl, uns zu repräſentiren, was iſt, als was geſchieht; und verſteht er ſeinen Vortheil, ſo wird er ſich immer nur an denjenigen Theil ſeines Gegenſtandes halten, der einer genetiſchen Darſtellung fähig iſt. Die landſchaftliche Natur iſt ein auf einmal gegebenes Ganze von Erſcheinungen, und in dieſer Hinſicht dem Mahler günſtiger; ſie iſt aber dabey auch ein ſucceſſiv gegebenes Ganze, weil ſie in einem beſtändigen Wechſel iſt, und begünſtiget in ſofern den Dichter. Hr. M. hat ſich mit vieler Beurtheilung nach dieſem Unterſchied gerichtet. Sein Object iſt immer mehr das Mannichfaltige in der Zeit als das im Raume, mehr die bewegte, als die feſte und ruhende Natur. Vor unſern Augen entwickelt ſich ihr immer wechſelndes Drama, und mit der reizendſten Stetigkeit laufen ihre Erſchei-

scheinungen in einander. Welches Leben, welche Bewegung, findet sich z. B. in dem lieblichen Mondscheingemählde S. 85.

Der Vollmond schwebt im Osten,
Am alten Geisterthurm
Flimmt bläulich im bemoosten
Gestein der Feuerwurm.
Der Linde schöner Sylfe
Streift scheu in Lunens Glanz;
Im dunkeln Uferschilfe
Webt leichter Irrwischtanz.

Die Kirchenfenster schimmern;
In Silber wallt das Korn;
Bewegte Sternchen flimmern
Auf Teich und Wiesenborn;
Im Lichte wehn die Ranken
Der öden Felsenkluft;
Den Berg, wo Tannen wanken,
Umschleyert weisser Duft.

Wie schön der Mond die Wellen
Des Erlenbachs besäumt,

Der

Der hier durch Binſenſtellen,
Dort unter Blumen ſchäumt,
Als lodernde Kaſkade
Des Dorfes Mühle treibt,
Und wild vom lauten Rade
In Silberfunken ſtäubt. u. ſ. w.

Aber auch da, wo es ihm darum zu thun iſt, eine ganze Decoration auf einmal vor unſre Augen zu ſtellen, weiſs er uns durch die Stetigkeit des Zuſammenhanges die Comprehenſion leicht und natürlich zu machen, wie in dem folgenden Gemählde S. 54.

Die Sonne ſinkt; ein purpurfarbner Duft
Schwimmt um Savoyens dunkle Tannenhügel,
Der Alpen Schnee entglüht in hoher Luft,
Geneva mahlt ſich in der Fluten Spiegel.

Ob wir gleich dieſe Bilder nur nach einander in die Einbildungskraft aufnehmen, ſo verknüpfen ſie ſich doch ohne Schwierigkeit in eine Totalvorſtellung, weil eines das andere unterſtützt und gleich-

gleichſam nothwendig macht. Etwas ſchwerer ſchon wird uns die Zuſammenfaſſung in der nächfolgenden Strophe, wo jene Stetigkeit weniger beobachtet iſt.

In Gold verflieſst der Berggehölze Saum;
Die Wieſenflur, beſchneyt von Blüthenflocken,
Haucht Wohlgerüche; Zephyr athmet kaum;
Vom Jura ſchallt der Klang der Heerdenglocken.

Von dem vergoldeten Saum der Berge können wir uns nicht ohne einen Sprung auf die blühende und duftende Wieſe verſetzen; und dieſer Sprung wird dadurch noch fühlbarer, daſs wir auch einen andern Sinn ins Spiel ſetzen müſſen. Wie glücklich aber nun gleich wieder die folgende Strophe!

Der Fiſcher ſingt im Kahne, der gemach
Im rothen Wiederſchein zum Ufer gleitet,
Wo der bemooſten Eiche Schattendach
Die netzumhangne Wohnung überbreitet.

Zeigt ihm die Natur ſelbſt keine Bewegung, ſo entlehnt der Dichter dieſe auch wohl

wohl von der Einbildungskraft, und bevölkert die stille Welt mit geistigen Wesen, die im Nebelduft streifen, und im Schimmer des Mondlichts ihre Tänze halten. Oder es sind auch die Gestalten der Vorzeit, die in seiner Erinnnerung aufwachen, und in die verödete Landschaft ein künstliches Leben bringen. Dergleichen Associationen bieten sich ihm aber keineswegs willkührlich an; sie entstehen gleichsam nothwendig entweder aus dem Locale der Landschaft, oder aus der Empfindungsart, welche durch jene Landschaft in ihm erweckt wird. Sie sind zwar nur eine subjective Begleitung derselben, aber eine so allgemeine, dass der Dichter es ohne Scheu wagen darf, ihnen eine obiective Würdigung zu ertheilen.

Nicht weniger versteht sich H. M. auf jene musikalischen Effecte, die durch eine glückliche Wahl harmonirender Bilder, und durch eine kunstreiche Eurythmie in Anordnung derselben zu bewirken sind. Wer erfährt z. B. bey folgendem kurzen Liede nicht etwas

etwas dem Eindruck analoges, den etwa eine ſchöne Sonate auf ihn machen würde. S. 91.

Abendlandſchaft.

Goldner Schein
Deckt den Hayn
Mild beleuchtet Zauberſchimmer
Der umbüſchten Waldburg Trümmer.

Still und hehr
Straht das Meer;
Heimwärts gleiten, ſanft wie Schwäne,
Fern am Eiland Fiſcherkähne.

Silberſand
Blinkt am Strand;
Röther ſchweben hier, dort bläſſer,
Wolkenbilder im Gewäſſer.

Rauſchend kränzt
Gold beglänzt
Wankend Ried des Vorlands Hügel,
Wild umſchwärmt vom Seegeflügel.

Maleriſch
Im Gebüſch
Winkt mit Gärtchen Laub und Quelle
Die bemooſte Klauſnerzelle.

Auf

Auf der Flut
Stirbt die Glut,
Schon erblaſst der Abendſchimmer
An der hohen Waldburg Trümmer.

Vollmondſchein
Deckt den Hayn,
Geiſterliſpel wehn im Thale
Um verſunkne Heldenmahle.

Man verſtehe uns nicht ſo, als ob es bloſs der glückliche Versbau wäre, was dieſem Lied eine ſo muſikaliſche Wirkung giebt. Der metriſche Wohllaut unterſtützt und erhöht zwar allerdings dieſe Wirkung, aber er macht ſie nicht allein aus. Es iſt die glückliche Zuſammenſtellung der Bilder, die liebliche Stetigkeit in ihrer Succeſſion; es iſt die Modulation und die ſchöne Haltung des Ganzen, wodurch es Ausdruck einer beſtimmten Empfindungsweiſe, alſo Seelengemählde wird.

Einen ähnlichen Eindruck, wiewohl von ganz verſchiedenem Inhalt, erweckt auch der Alpenwanderer S. 61. und die Alpenreiſe S. 66.; zwey Compoſitionen, wel-

welche mit der gelungenſten Darſtellung der Natur noch den mannichfaltigſten Ausdruck von Empfindungen verknüpfen. Man glaubt einen Tonkünſtler zu hören, der verſuchen will, wie weit ſeine Macht über unſere Gefühle reicht; und dazu iſt eine Wanderung durch die Alpen, wo das Groſse mit dem Schönen, das Grauenvolle mit dem Lachenden ſo überraſchend abwechſelt, ungemein glücklich gewählt.

Endlich finden ſich unter dieſen Landſchafts-Gemählden mehrere, die uns durch einen gewiſſen Geiſt oder Ideenausdruck rühren, wie gleich das erſte der ganzen Sammlung, den Genferſee, in deſſen prachtvollem Eingange uns der Sieg des Lebens über das Lebloſe, der Form über die geſtaltloſe Maſſe ſehr glücklich verſinnlicht werden. Der Dichter eröffnet dieſes ſchöne Gemählde mit einem Rückblick in die Vergangenheit, wo die vor ihm ausgebreitete paradieſiſche Gegend noch eine Wüſte war:

Da wälzte, wo im Abendlichte dort
Geneva, deine Zinnen sich erheben,
Der Rhodan seine Wogen traurend fort
Von schauervoller Hayne Nacht umgeben.

Da hörte deine Paradiefes Flur
Du stilles Thal voll blühender Gehege,
Die grofsen Harmonien der Wildnifs nur
Orkan und Thiergeheul und Donnerschläge

Als senkte sich sein zweifelhafter Schein
Auf eines Weltballs ausgebrannte Trümmer,
So gofs der Mond auf diese Wüfteneyn
Voll trüber Nebeldämmrung seine Schimmer.

Und nun enthüllt sich ihm die herrliche Landschaft, und er erkennt in ihr das Local jener Dichterscenen, die ihm den Schöpfer der Heloise ins Gedächtnifs rufen.

O Clarens! friedlich am Gestad erhöht,
Dein Nahme wird im Buch der Zeiten leben.
O Meillerie! voll rauher Majestät!
Dein Ruhm wird zu den Sternen sich erheben.

Zu deinen Gipfeln, wo der Adler schwebt,
Und aus Gewölk erzürnte Ströme fallen,
Wird oft, von süfsen Schauern tief durchbebt,
An der Geliebten Arm der Fremdling wallen.

Bis hieher wie geiſtreich, wie gefühlvoll und mahleriſch! Aber nun will der Dichter es noch beſſer machen, und dadurch verderbt er. Die nun folgenden, an ſich ſehr ſchönen Strophen, kommen von dem kalten Dichter, nicht von dem überſtrömenden, der Gegenwart ganz hingegebenen Gefühl. Iſt das Herz des Dichters ganz bey ſeinem Gegenſtande, ſo kann er ſich unmöglich davon reiſsen, um ſich bald auf den Aetna, bald nach Tibur, bald nach dem Golf bey Neapel, u. ſ. w. zu verſetzen, und dieſe Gegenſtände nicht etwa bloſs flüchtig anzudeuten, ſondern ſich dabey zu verweilen. Zwar bewundern wir darin die Pracht ſeines Pinſels, aber wir werden davon geblendet, nicht erquickt; eine einfache Darſtellung würde von ungleich gröſserer Wirkung geweſen ſeyn. So viele veränderte Decorationen zerſtreuen endlich das Gemüth ſo ſehr, daſs, wenn nun auch der Dichter zu dem Hauptgegenſtand zurückkehrt, unſer Intereſſe an demſelben verſchwunden iſt. Anſtatt ſolches aufs

neue

neue zu beleben, schwächt er es noch mehr durch den ziemlich tiefen Fall beym Schluss des Gedichts, der gegen den Schwung, mit dem er anfangs aufflog, und worin er sich so lang zu erhalten wusste, gar auffallend absticht. H. M. hat mit diesem Gedicht schon die dritte Veränderung vorgenommen, und dadurch, wie wir fürchten, eine vierte nur desto nöthiger gemacht. Gerade die vielerley Gemüthsstimmungen, denen er darauf Einfluss gab, haben dem Geist, der es anfangs dictirte, Gewalt angethan, und durch eine zu reiche Ausstattung hat es viel von dem wahren Gehalt, der nur in der Simplicität liegt, verloren.

Wenn wir Hn. M. als einen vortrefflichen Dichter landschaftlicher Scenen characterisirten, so sind wir darum weit entfernt, ihm mit dieser Sphäre zugleich seine Grenzen anzuweisen. Auch schon in dieser kleinen Sammlung erscheint sein Dichtergenie mit völlig gleichem Glück auf sehr verschiedenen Feldern. In derjenigen

nigen Gattung, welche freye Fictionen der Einbildungskraft behandelt, hat er ſich mit groſsem Erfolg verſucht, und den Geiſt, der in dieſen Dichtungen eigentlich herrſchen muſs, vollkommen getroffen. Die Einbildungskraft erſcheint hier in ihrer ganzen Feſſelloſigkeit und dabey doch in der ſchönſten Einſtimmung mit der Idee, welche ausgedrückt werden ſoll. In dem Liede, welches das Feenland überſchrieben iſt, verſpottet der Dichter die abentheuerliche Phantaſie mit ſehr vieler Laune; alles iſt hier ſo bunt, ſo prangend, ſo überladen, ſo grotesk, wie der Charakter dieſer wilden Dichtung es mit ſich bringt; in dem Liede der Elfen alles ſo leicht, ſo duftig, ſo ätheriſch, wie es in dieſer kleinen Mondſcheinwelt ſchlechterdings ſeyn muſs. Sorgenfreye, ſelige Sinnlichkeit athmet durch das ganze artige Liedchen der Faunen, und mit vieler Treuherzigkeit ſchwatzen die Gnomen ihr (und ihrer Conſorten) Zunftgeheimniſs aus. S. 141.

Des Tagſcheins Blendung drückt,
Nur Finſterniſs beglückt!

Drum

TAYLOR INST. OXFORD

Drum hauſen wir ſo gern
Tief in des Erdballs Kern.
Dort oben wo der Aether flammt,
Ward alles, was von Adam ſtammt,
Zu Licht und Gluth mit Recht verdammt.

Hr. M. iſt nicht bloſs mittelbar, durch die Art, wie er landſchaftliche Scenen behandelt, er iſt auch unmittelbar ein ſehr glücklicher Mahler von Empfindungen. Auch läſst ſich ſchon im voraus erwarten, daſs es einem Dichter, der uns für die lebloſe Welt ſo innig zu intereſſiren weiſs, mit der beſeelten, die einen ſo viel reichern Stoff darbietet, nicht fehl ſchlagen werde. Eben ſo kann man ſchon im voraus den Kreis von Empfindungen beſtimmen, in welchen eine Muſe, die dem Schönen der Natur ſo hingegeben iſt, ſich ohngefähr aufhalten muſs. Nicht im Gewühle der groſsen Welt, nicht in künſtlichen Verhältniſſen — in der Einſamkeit, in ſeiner eigenen Bruſt, in den einfachen Situationen des urſprünglichen Standes ſucht unſer Dichter den Menſchen auf. Freundſchaft, Liebe, Religionsempfindun-

dungen, Rückerinnerungen an die Zeiten der Kindheit, das Glück des Landlebens u. d. gl. ſind der Inhalt ſeiner Geſänge; lauter Gegenſtände, die der landſchaftlichen Natur am nächſten liegen, und mit derſelben in einer genauen Verwandtſchaft ſtehen. Der Charakter ſeiner Muſe iſt ſanfte Schwermuth und eine gewiſſe contemplative Schwärmerey, wozu die Einſamkeit und die ſchöne Natur den gefühlvollen Menſchen ſo gerne neigen. Im Tumult der geſchäftigen Welt verdrängt eine Geſtalt unſers Geiſtes unaufhaltſam die andere, und die Mannichfaltigkeit unſers Weſens iſt hier nicht immer unſer Verdienſt; deſto treuer bewahrt die einfache, ſtets ſich ſelbſt gleiche, Natur um uns her die Empfindungen, zu deren Vertrauten wir ſie machen, und in ihrer ewigen Einheit finden wir auch die unſrige immer wieder. Daher der enge Kreis, in welchem unſer Dichter ſich um ſich ſelbſt bewegt, der lange Nachhall empfangener Eindrücke, die oftmalige Wiederkehr derſelben Gefühle. Die Empfindungen, wel-

che von der Natur als ihrer Quelle abflieſſen, ſind einförmig und beynahe dürftig; es ſind die Elemente, aus denen ſich erſt im verwickelten Spiele der Welt feinere Nüancen und künſtliche Miſchungen bilden, die ein unerſchöpflicher Stoff für den Seelenmahler ſind. Jene wird man daher leicht müde, weil ſie zu wenig beſchäftigen; aber man kehrt immer gerne wieder zu ihnen zurück, und freut ſich, aus jenen künſtlichen Arten, die ſo oft nur Ausartungen ſind, die urſprüngliche Menſchheit wieder hergeſtellt zu ſehen. Wenn dieſe Zurückführung zu dem Saturniſchen Alter und zu der Simplicität der Natur für den cultivirten Menſchen recht wohlthätig werden ſoll, ſo muſs dieſe Simplicität als ein Werk der Freyheit, nicht der Nothwendigkeit, erſcheinen, es muſs diejenige Natur ſeyn, mit der der moraliſche Menſch endigt, nicht diejenige, mit der der phyſiſche beginnt. Will uns alſo der Dichter aus dem Gedränge der Welt in ſeine Einſamkeit nachziehen, ſo muſs es nicht Bedürfniſs der Abſpannung, ſon-

ſondern der Anſpannung, nicht Verlangen nach Ruhe, ſondern nach Harmonie ſeyn, was ihm die Kunſt verleidet, und die Natur liebenswürdig macht; nicht weil die moraliſche Welt ſeinem theoretiſchen, ſondern weil ſie ſeinem practiſchen Vermögen widerſtreitet, muſs er ſich nach einem Tibur umſehen, und zu der lebloſen Schöpfung flüchten.

Dazu wird nun freilich etwas mehr erfodert, als blos die dürftige Geſchicklichkeit, die Natur mit der Kunſt in Contraſt zu ſetzen, die oft das ganze Talent der Idyllendichter iſt. Ein mit der höchſten Schönheit vertrautes Herz gehört dazu, jene Einfalt der Empfindungen mitten unter allen Einflüſſen der raffinirteſten Cultur zu bewahren, ohne welche ſie durchaus keine Würde hat. Dieſes Herz aber verräth ſich durch eine Fülle, die es auch in der anſpruchloſeſten Form verbirgt, durch einen Adel, den es auch in die Spiele der Imagination und der Laune legt, durch eine Disciplin, wodurch es ſich auch in

ſeinem rühmlichſten Siege zugelt, durch eine nie entweyhte Keuſchheit der Gefühle; es verräth ſich durch die unwiderſtehliche und wahrhaft magiſche Gewalt, womit es uns an ſich zieht, uns feſthält, und gleichſam nöthigt, uns unſrer eignen Würde zu erinnern, indem wir der ſeinigen huldigen.

Hr. M. hat ſeinen Anſpruch auf dieſen Titel auf eine Art beurkundet, die auch dem ſtrengſten Richter Genüge thun muſs. Wer eine Phantaſie, wie ſein Eliſium (S. 34.) componiren kann, der iſt als ein Eingeweyhter in die innerſten Geheimniſſe der poetiſchen Kunſt und als ein Jünger der wahren Schönheit gerechtfertigt. Ein vertrauter Umgang mit der Natur und mit klaſſiſchen Muſtern hat ſeinen Geiſt genährt, ſeinen Geſchmack gereinigt, ſeine ſittliche Grazie bewahrt; eine geläuterte heitre Menſchlichkeit beſeelt ſeine Dichtungen, und rein, wie ſie auf der ſpiegelnden Fläche des Waſſers liegen, mahlen ſich die ſchönen Naturbilder in der ruhigen Klarheit ſeines Geiſtes. Durgängig bemerkt man

in

in ſeinen Produkten eine Wahl, eine Züchtigkeit, eine Strenge des Dichters gegen ſich ſelbſt, ein nie ermüdendes Beſtreben nach einem Maximum von Schönheit. Schon vieles hat er geleiſtet, und wir dürfen hoffen, daſs er ſeine Grenzen noch nicht erreicht hat. Nur von ihm wird es abhängen, jetzt endlich, nachdem er in beſcheideneren Kreiſen ſeine Schwingen verſucht hat, einen höheren Flug zu nehmen, in die anmuthigen Formen ſeiner Einbildungskraft und in die Muſik ſeiner Sprache einen tiefen Sinn einzukleiden, zu ſeinen Landſchaften nun auch Figuren zu erfinden, und auf dieſen reizenden Grund handelnde Menſchheit aufzutragen. Beſcheidenes Miſstrauen zu ſich ſelbſt iſt zwar immer das Kennzeichen des wahren Talents, aber auch der Muth ſteht ihm gut an; und ſo ſchön es iſt, wenn der Beſieger des Python den furchtbaren Bogen mit der Leyer vertauſcht, ſo einen groſſen Anblick gibt es, wenn ein Achill im Kreiſe theſſaliſcher Jungfrauen ſich zum Helden aufrichtet.

Gedanken

über den

Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunſt.

Gemein iſt alles, was nicht zu dem Geiſte ſpricht, und kein anderes als ein ſinnliches Intereſſe erregt. Es gibt zwar tauſend Dinge, die ſchon durch ihren Stoff oder Inhalt gemein ſind, aber weil das Gemeine des Stoffes durch die Behandlung veredelt werden kann, ſo iſt in der Kunſt nur vom Gemeinen in der Form die Rede. Ein gemeiner Kopf wird den edelſten Stoff durch eine gemeine Behandlung ver-

vermehren, ein grofser Kopf und ein edler Geiſt hingegen wird ſelbſt das Gemeine zu adeln wiſſen und zwar dadurch, daſs er es an etwas Geiſtiges anknüpft und eine grofse Seite daran entdeckt. So wird uns ein Geſchichtſchreiber von gemeinem Schlage die unbedeutendſten Verrichtungen eines Helden eben ſo ſorgfältig als ſeine erhabenſten Thaten berichten und ſich eben ſo lang bey ſeinem Stammbaum, ſeiner Kleidertracht, ſeinem Hausweſen als bey ſeinen Entwürfen und Unternehmungen verweilen. Seine gröſsten Thaten wird er ſo erzählen, daſs kein Menſch es ihnen anſieht, was ſie ſind. Umgekehrt wird ein Geſchichtſchreiber von Geiſt und eignem Seelenadel auch in das Privatleben und in die unwichtigſten Handlungen ſeines Helden ein Intereſſe und einen Gehalt legen, der ſie wichtig macht. Einen gemeinen Geſchmack haben in der bildenden Kunſt die Niederländiſchen Mahler, einen edlen und grofsen Geſchmack die Italiener, noch mehr aber die Griechen bewieſen. Dieſe gingen immer auf das Ideal,

verwarfen jeden gemeinen Zug, und wählten auch keinen gemeinen Stoff.

Ein Portraitmahler kann seinen Gegenstand gemein und kann ihn grofs behandeln. Gemein, wenn er das Zufällige eben so sorgfältig darstellt als das nothwendige, wenn er das Grofse vernachläfsigt, und das Kleine sorgfältig ausführt: Grofs, wenn er das Interessanteste heraus zu finden weifs, das Zufällige von dem Nothwendigen scheidet, das Kleine nur andeutet und das Grofse ausführt. Grofs aber ist nichts als der Ausdruck der Seele in Handlungen, Gebärden und Stellungen.

Ein Dichter behandelt seinen Stoff gemein, wenn er unwichtige Handlungen ausführt, und über wichtige flüchtig hinweggeht. Er behandelt ihn grofs, wenn er ihn mit dem grofsen verbindet. Homer wufste den Schild des Achilles sehr geistreich zu behandeln, obgleich die Verfertigung eines Schildes dem Stoff nach etwas sehr gemeines ist.

Noch

Noch eine Stuffe unter dem Gemeinen ſteht das Niedrige, welches von jenem darinn unterſchieden iſt, daſs es nicht bloſs etwas *negatives*, nicht bloſs Mangel des Geiſtreichen und Edeln, ſondern etwas *poſitives*, nämlich Roheit des Gefühls, ſchlechte Sitten und verächtliche Geſinnungen anzeigt. Das Gemeine zeugt bloſs von einem fehlenden Vorzug, der ſich wünſchen läſst, das Niedrige von dem Mangel einer Eigenſchaft, die von jedem gefordert werden kann. So iſt z. B. die Rache an ſich wo ſie ſich auch finden und wie ſie ſich auch äuſsern mag, etwas gemeines, weil ſie einen Mangel von Edelmuth beweiſt. Aber man unterſcheidet noch beſonders eine niedrige Rache, wenn der Menſch, der ſie ausübt, ſich verächtlicher Mittel bedient, ſie zu befriedigen. Das Niedrige bezeichnet immer etwas Grobes und Pöbelhaftes; gemein aber kann auch ein Menſch von Geburt und beſsren Sitten denken und handeln, wenn er mittelmäſsige Gaben beſitzt. Ein Menſch handelt gemein, der nur auf ſeinen Nutzen

tzen bedacht ist, und in so fern steht er dem Edeln Menschen entgegen, der sich selbst vergessen kann, um einem andern einen Genuss zu verschaffen. Derselbe Mensch aber würde niedrig handeln, wenn er seinem Nutzen auf Kosten seiner Ehre nachginge und auch nicht einmal die Gesetze des Anstandes dabey respectiren wollte. Das Gemeine ist also dem Edeln, das Niedrige dem Edeln und Anständigen zugleich entgegen gesetzt. Jeder Leidenschaft ohne allen Widerstand nachgeben, jeden Trieb befriedigen, ohne sich auch nur von den Regeln des Wohlstands, vielweniger von denen der Sittlichkeit zügeln zu lassen, ist niedrig, und verräth eine niedrige Seele.

Auch in Kunstwerken kann man in das Niedrige verfallen, nicht blos indem man niedrige Gegenstände wählt, die der Sinn für Anstand und Schicklichkeit ausschliesst, sondern auch indem man sie niedrig behandelt. Niedrig behandelt man einen Gegenstand, wenn man entweder diejenige Seite an ihm, welche der gute Anstand

ſtand verbergen heiſst, bemerklich macht, oder wenn man ihm einen Ausdruck gibt, der auf niedrige Nebenvorſtellungen leitet. In dem Leben des gröfsten Mannes kommen niedrige Verrichtungen vor, aber nur ein niedriger Geſchmack wird ſie herausheben und ausmahlen.

Man findet Gemählde aus der heiligen Geſchichte, wo die Apoſtel, die Jungfrau und Chriſtus ſelbſt einen Ausdruck haben, als wenn ſie aus dem gemeinſten Pöbel wären aufgegriffen worden. Alle ſolche Ausführungen beweiſen einen niedrigen Geſchmack, der uns ein Recht gibt, auf eine rohe und pöbelhafte Denkart des Künſtlers ſelbſt zu ſchlieſsen.

Es gibt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunſt geſtattet werden kann; da nämlich wo es Lachen erregen ſoll. Auch ein Menſch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geſchmack zu verrathen, an dem rohen aber wahren Ausdruck der Natur und an dem

dem Kontraſt zwiſchen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels ſich beluſtigen. Die Betrunkenheit eines Menſchen von Stande würde, wo ſie auch vorkäme, Miſsfallen erregen; aber ein betrunkener Poſtillion, Matroſe und Karrenſchieber macht uns lachen. Scherze, die uns an einem Menſchen von Erziehung unerträglich ſeyn würden, beluſtigen uns im Mund des Pöbels. Von dieſer Art ſind viele Scenen des Ariſtophanes, die aber zuweilen auch dieſe Grenze überſchreiten und ſchlechterdings verwerflich ſind. Deſswegen ergötzen wir uns an Parodien, wo Geſinnungen, Redensarten und Verrichtungen des gemeinen Pöbels denſelben vornehmen Perſonen untergeſchoben werden, die der Dichter mit aller Würde und Anſtand behandelt hat. Sobald es der Dichter bloſs auf ein Lachſtück anlegt, und weiter nichts will, als uns beluſtigen, ſo können wir ihm auch das Niedrige hingehen laſsen, nur muſs er nie Unwillen oder Eckel erregen.

Unwillen

Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es ſchlechterdings nicht verzeihen können, bey Menſchen nämlich, von denen wir berechtigt ſind, feinere Sitten zu fodern. Handelt er dagegen, ſo beleidigt er entweder die Wahrheit, weil wir ihn lieber für einen Lügner halten, als glauben wollen, daſs Menſchen von Erziehung wirklich ſo niedrig handeln können; oder ſeine Menſchen beleidigen unſer Sittengefühl, und erregen, welches noch ſchlimmer iſt, unſre Indignation. Ganz anders iſt es in der Farſe, wo zwiſchen dem Dichter und dem Zuſchauer ein ſtillſchweigender Kontraſt iſt, daſs man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farſe diſpenſiren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichſam ein Privilegium, uns zu belügen. Denn hier gründet ſich das Komiſche gerade auf ſeinen Kontraſt mit der Wahrheit; es kann aber unmöglich zugleich wahr ſeyn und mit der Wahrheit kontraſtiren.

Es gibt aber auch im ernſthaften und tragiſchen einige ſeltene Fälle, wo das Niedrige angewandt werden kann. Alsdann muſs es aber ins Fruchtbare übergehn, und die augenblickliche Beleidigung des Geſchmacks muſs durch eine ſtarke Beſchäftigung des Affects ausgelöſcht und alſo von einer höhern tragiſchen Wirkung gleichſam verſchlungen werden. Stehlen z. B. iſt etwas abſolut niedriges, und was auch unſer Herz zur Entſchuldigung eines Diebs vorbringen kann, wie ſehr er auch durch den Drang der Umſtände mag verleitet worden ſeyn, ſo iſt ihm ein unauslöſchliches Brandmahl aufgedrückt, und aeſthetiſch bleibt er immer ein niedriger Gegenſtand. Der Geſchmack verzeiht hier noch weniger als die Moral, und ſein Richterſtuhl iſt ſtrenger; weil ein äſthetiſcher Gegenſtand auch für alle Nebenideen verantwortlich iſt, die auf ſeine Veranlaſſung in uns rege gemacht werden, da hingegen die moraliſche Beurtheilung von allem Zufälligen abſtrahirt. Ein Menſch,

der

der ſtiehlt, würde demnach für jede poetiſche Darſtellung von ernſthaftem Inhalt ein höchſt verwerfliches Object ſeyn. Wird aber dieſer Menſch zugleich Mörder ſo iſt er zwar moraliſch noch viel verwerflicher; aber aeſthetiſch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer. Derjenige der ſich (ich rede hier immer nur von der äſthetiſchen Beurtheilungsweiſe) durch eine Infamie erniedrigt, kann durch ein Verbrechen wieder in etwas erhöht und in unſre äſthetiſche Achtung reſtituirt werden. Dieſe Abweichung des moraliſchen Urtheils von dem äſthetiſchen iſt merkwürdig und verdient Aufmerkſamkeit. Man kann mehrere Urſachen davon anführen. Erſtlich habe ich ſchon geſagt, daſs, weil das äſthetiſche Urtheil von der Phantaſie abhängt, auch alle Nebenvorſtellungen, welche durch einen Gegenſtand in uns erregt werden, und mit demſelben in einer natürlichen Verbindung ſtehen, auf dieſes Urtheil einflieſsen. Sind nun dieſe Nebenvorſtellungen von einer niedrigen

Art

Art, ſo erniedrigen ſie den Hauptgegenſtand unvermeidlich.

Zweytens ſehen wir in der äſthetiſchen Beurtheilung auf die Kraft, bey einem moraliſchen auf die Geſetzmäſsigkeit. Kraftmangel iſt etwas verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf ſchlieſsen läſst, iſt es gleichfalls. Jede feige und kriechende That iſt uns widrig durch den Kraftmangel, den ſie verräth; umgekehrt kann uns eine teufeliſche That, ſobald ſie nur Kraft verräth, äſthetiſch gefallen. Ein Diebſtahl aber zeigt eine kriechende feige Geſinnung an; eine Mordthat hat wenigſtens den Schein von Kraft, wenigſtens richtet ſich der Grad unſers Intereſſe, das wir äſthetiſch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabey geäuſsert worden iſt.

Drittens werden wir bey einem ſchweren und ſchrecklichen Verbrechen von der Qualität deſſelben abgezogen, und auf ſeine furchtbaren Folgen aufmerk-

merkſam gemacht. Die ſtärkere Gemüthsbewegung unterdrückt alsdann die ſchwächere. Wir ſehen nicht rückwärts in die Seele des Thäters, ſondern vorwärts in ſein Schickſal, auf die Wirkungen ſeiner That. Sobald wir aber anfangen zu zittern, ſo ſchweigt jede Zärtlichkeit des Geſchmacks. Der Haupteindruck erfüllt unſre Seele ganz, und die zufälligen Nebenideen, an denen eigentlich das Niedrige hängt, erlöſchen. Daher iſt der Diebſtahl des jungen Ruhberg in Verbrechen aus Ehrſucht auf der Schaubühne nicht widrig, ſondern wahrhaft tragiſch. — Der Dichter hat mit vieler Geſchicklichkeit die Umſtände ſo geleitet, daſs wir fortgeriſſen werden und nicht zu Athem kommen. Das ſchreckliche Elend ſeiner Familie, und beſonders der Jammer ſeines Vaters ſind Gegenſtände, die unſre ganze Aufmerkſamkeit von dem Thäter hinweg und auf die Folgen ſeiner That leiten. Wir ſind viel zu ſehr im Affekt, um uns auf die Vorſtellungen der Schande einzulaſſen, womit

der Diebſtahl gebrandmarkt wird. Kurz: das Niedrige wird durch das Schreckliche verſteckt. Es iſt ſonderbar, daſs dieſer wirklich begangene Diebſtahl des jungen Ruhberg nicht ſo viel widriges hat, als der bloſse ungegründete Verdacht eines Diebſtahls in einem andern Schauſpiel. Hier wird ein junger Offizier unverdienterweiſe beſchuldigt, einen ſilbernen Löffel eingeſteckt zu haben, der ſich nachher findet. Das Niedrige iſt alſo hier bloſs eingebildet, bloſser Verdacht, und doch thut es dem unſchuldigen Helden des Stücks, in unſrer äſthetiſchen Vorſtellung unwiderbringlich Schaden. Die Urſache iſt, weil die Vorausſetzung, daſs ein Menſch niedrig handeln könne, keine feſte Meinung von ſeinen Sitten beweiſt, da die Geſetze der Convenienz es mit ſich bringen, daſs man einen ſo lange für einen Mann von Ehre hält, als er nicht das Gegentheil zeigt. Traut man ihm alſo etwas verächtliches zu, ſo ſieht es aus, als ob er doch irgend einmal zur Möglichkeit eines ſolchen Argwohns Anlaſs

laſs gegeben hätte; obgleich das Niedrige eines unverdienten Verdachts eigentlich auf Seiten des Beſchuldigers iſt. Dem Helden des angeführten Stücks thut es noch mehr Schaden, daſs er Offizier und Liebhaber einer Dame von Erziehung und Stande iſt. Mit dieſen beiden Prädikaten macht das Prädikat des Stehlens einen ganz erſchrecklichen Kontraſt, und es iſt uns unmöglich, uns nicht augenblicklich daran zu erinnern, wenn er bey ſeiner Dame iſt, daſs er den ſilbernen Löffel in der Taſche haben könnte. Das gröſste Unglück dabey iſt, daſs derſelbe den auf ihm ruhenden Verdacht gar nicht ahndet; denn wäre dieſes, ſo würde er als Offizier eine blutige Genugthuung fodern; die Folgen würden dann ins Furchterliche gehen, und das Niedrige verſchwinden.

Noch muſs man das Niedrige der Geſinnung von dem Niedrigen der Handlung und des Zuſtandes wohl unterſcheiden. Das erſte iſt unter aller äſtheti-

ſchen Würde, das letzte kann öfters ſehr gut damit beſtehen. Sklaverey iſt niedrig; aber eine ſklaviſche Geſinnung in der Freyheit iſt verächtlich, eine ſklaviſche Beſchäftigung hingegen ohne eine ſolche Geſinnung iſt es nicht; vielmehr kann das Niedrige des Zuſtandes, mit Hoheit der Geſinnung verbunden, ins Erhabene übergehen. Der Herr des Epiktet, der ihn ſchlug, handelte niedrig, und der geſchlagene Sklave zeigte eine erhabene Seele. Wahre Gröſse ſchimmert aus einem niedrigen Schickſal nur deſto herrlicher hervor und der Künſtler darf ſich nicht fürchten, ſeinen Helden auch in einer verächtlichen Hülle aufzuführen, ſobald er nur verſichert iſt, daſs ihm der Ausdruck des Innern Werths zu Gebote ſteht.

Aber was dem Dichter erlaubt ſeyn kann, iſt dem Mahler nicht immer geſtattet. Jener bringt ſeine Objekte bloſs vor die Phantaſie, dieſer hingegen unmittelbar vor die Sinne. Alſo iſt nicht nur der

Ein-

Eindruck des Gemähldes lebhafter, als der des Gedichts, ſondern der Mahler kann auch durch ſeine natürlichen Zeichen das Innere nicht ſo ſichtbar machen, als der Dichter durch ſeine willkührlichen Zeichen, und doch kann uns nur das Innere mit den Aeuſsern verſöhnen. Wenn uns Homer ſeinen Ulyſs in Bettlerlumpen aufführt, ſo kömmt es auf uns an, wie weit wir uns dieſes Bild ausmahlen und wie lang wir dabey verweilen wollen. In keinem Fall aber hat es Lebhaftigkeit genug, daſs es uns unangenehm oder ekelhaft ſeyn könnte. Wenn aber der Mahler oder gar noch der Schauſpieler den Ulyſs dem Homer getreu nachbilden wollte, ſo würden wir uns mit Widerwillen davon hinwegwenden. Hier haben wir die Stärke des Eindrucks nicht in unſerer Gewalt, wir müſſen ſehen, was uns der Mahler zeigt, und können die widrigen Nebenideen, die uns dabey in Erinnerung gebracht werden, nicht ſo leicht abweiſen.

Der Menſchenfeind.

Ein Fragment.

Gegend in einem Park.

Erſte Scene.

Angelika von *Hutten*. *Wilhelmine* von *Hutten*, ihre Tante und Stiftsdame, kommen aus einem Wäldchen; bald darauf *Gärtner Biber*.

Angelika.

Hier wollten wir ihn ja erwarten, liebe Tante. Sie ſetzen ſich ſo lange ins Kabinett und leſen. Ich hole mir meine Blumen beim Gärtner. Unterdeſſen wirds neun Uhr und er kommt. — Sie ſinds doch zufrieden?

Wilhel-

Wilhelmine.

Wie es dir Vergnügen macht, meine Liebe.

(geht nach der Laube.)

Gärtner Biber.

(bringt Blumen).

Das beſte, was ich heute im Vermögen habe, gnädiges Fräulein. Meine Hyazinthen ſind alle.

Angelika.

Recht ſchönen Dank auch für dieſes:

Biber.

Aber eine Roſe ſollen Sie morgen haben, die erſte vom ganzen Frühling, wenn Sie mir verſprechen wollen —

Angelika.

Was wünſchen Sie, guter Biber?

Biber.

Biber.

Sehen Sie gnädiges Fräulein, meine Aurikeln ſind nun auch fort, und mein ſchöner Levkojenflor geht zu Ende, und der gnädige Herr haben mir wieder nicht ein Blatt angeſehen. Da hab ich voriges Jahr den groſsen Sumpf laſſen austrocknen gegen Mitternacht, und einige tauſend Stück Bäume darauf gezogen. Die junge Welt treibt ſich und ſchieſst empor — es iſt ein Seelenvergnügen, drunter hinzuwandeln — Ich bin da, wie die Sonne kommt, und freue mich ſchon im voraus der Herrlichkeit, wenn ich den gnädigen Herrn einmal werde hereinführen. Es wird Abend — und wieder Abend — und der Herr hat ſie nicht bemerkt. Sehen Sie mein Fräulein, das ſchmerzt mich, ich kanns nicht läugnen.

Angelika.

Es geſchieht noch, gewiſs geſchiehts noch — haben Sie indeſs Geduld, guter Biber.

Biber.

Biber.

Der Park koſtet ihm, Jahr aus Jahr ein, ſeine baaren Zweitauſend Thaler, und ich werde bezahlt, wie ichs nicht verdiene — wozu nütz ich denn, wenn ich dem Herrn für ſein vieles Geld nicht einmal eine fröhliche Stunde gebe? Nein gnädiges Fräulein, ich kann nicht länger das Brod ihres Herrn Vaters eſſen, oder es muſs mich ihm beweiſen laſſen, daſs ich ihn nicht drum beſtehle.

Angelika.

Ruhig, ruhig, lieber Mann! Das wiſſen wir alle, daſs Sie das und noch weit mehr, verdienen.

Biber.

Mit ihrer Erlaubniſs, mein Fräulein. Davon können ſie nicht ſprechen. Daſs ich meine zwölf Stunden des Tags ſeinen Garten beſchicke, daſs ich ihm nichts ver-

untreue

untreue und Ordnung unter meinen Leuten erhalte, das bezahlt mir der gnädige Herr mit Geld. Aber daſs ich es mit Freuden thue, weil ich es ihm thue, daſs ich des Nachts davon träume, daſs es mich mit der Morgenſonne heraustreibt — das, mein Fräulein, muſs er mir mit ſeiner Zufriedenheit lohnen. Ein einziger Beſuch in ſeinem Park thut hier mehr als alle ſein Mammon — und ſehen Sie, mein gnädiges Fräulein — das eben wars, warum ich ſie jetzt habe. —

Angelika.

Brechen Sie davon ab, ich bitte. Sie ſelbſt wiſſen, wie oft und immer vergeblich — Ach! Sie kennen ja meinen Vater.

Biber.

(ihre Hand faſſend und mit Lebhaftigkeit)

Er iſt noch nicht in ſeiner Baumſchule geweſen. Bitten Sie ihn, daſs er mir erlaube, ihn in ſeine Baumſchule zu führen.

Es

Es iſt nicht möglich, dieſen Dank einzuſammlen von der unvernünftigen Kreatur, und Menſchen verloren geben. Wer darf ſagen, daſs er an der Freude verzweifle, ſo lange noch Arbeiten lohnen, und Hoffnungen einſchlagen? —

Angelika.

Ich verſtehe Sie, redlicher Biber — vielleicht aber waren Sie mit Gewächſen glücklicher, als mein Vater mit Menſchen.

Biber.

(ſchnell und bewegt)

Und er hat eine ſolche Tochter? (er will mehr ſagen, unterdrückt es aber, und ſchweigt einen Augenblick). Der gnädige Herr mögen viel erfahren haben von Menſchen — der ſchlecht belohnten Erwartungen viel, der geſcheiterten Plane viel — aber (die Hand des Fräuleins mit Lebhaftigkeit ergreifend) eine Hoffnung iſt ihm aufgegangen — alles hat er nicht erfahren, was eines Mannes Herz zerreiſsen kann —

(er entfernt ſich.)

Zwey-

Zweyte Scene.

Angelika, Wilhelmine.

Wilhelmine.

(ſteht auf und folgt ihm mit den Augen)

Ein ſonderbarer Mann! Immer fällts ihm aufs Herz, wenn dieſe Saite berührt wird. Es iſt etwas unbegreifliches in ſeinem Schickſal.

Angelika.

(ſich unruhig umſehend)

Es wird ſehr ſpät. Er hat ſonſt nie ſo lang auf ſich warten laſſen — Roſenberg.

Wilhelmine.

Er wird nicht ausbleiben. Wie ängſtlich wieder und ungeduldig!

Angelika.

Angelika.

Und dieſsmal nicht ohne Grund, liebe Tante — Wenn es fehlſchlagen ſollte! Ich habe dieſen Tag mit Herzensangſt herannahen ſehen.

Wilhelmine.

Erwarte nicht zuviel von dieſem einzigen Tage.

Angelika.

Wenn er ihm miſsfiele? — Wenn ſich ihre Karaktere zurückſtieſsen? — Wie kann ich hoffen, daſs er mit ihm die erſte Ausnahme machen werde? — wenn ſich ihre Karaktere zurückſtieſsen? — Meines Vaters kränkende Bitterkeit und Roſenbergs leicht zu reizender Stolz! Jenes Trübſinn und Roſenbergs heitre muthwillige Freude! — Unglücklicher konnte die Natur nicht ſpielen — und wer iſt mir Bürge, daſs er ihm einen zweyten Beſuch nicht eben darum verweigert, weil er ſchon

bei

bei dem Erſten Gefahr lief, ihn hochzuſchätzen?

Wilhelmine.

Leicht möglich meine Liebe — Doch von allem dem ſagte dir noch geſtern dein Herz nichts.

Angelika.

Geſtern! So lang ich nur ihn ſah, nur ihn fühlte, nichts wuſste als ihn! Da ſprach noch das leichtſinnige liebende Mädchen. Jetzt ergreift mich das Bild meines Vaters und alle meine Hoffnungen verſchwinden. O warum konnte denn dieſer liebliche Traum nicht fortdauern? Warum, muſste die ganze Freude meines Lebens einem einzigen ſchrecklichen Wurf überlaſſen werden?

Wilhelmine.

Deine Furcht macht dich alles vergeſſen, Angelika. Von dem Tage an, da dir Roſenberg ſeine Liebe bekannte, da

er

er deinetwegen alle Bande zerriſs, die ihn an ſeinen Hof, an die Vergnügungen der Hauptſtadt gefeſſelt hielten, da er ſich freywillig in die traurige Einöde ſeiner Güter verbannte, um dir näher zu ſeyn — ſeit jenem Tage hat der Gedanke an deinen Vater deine Ruhe vergiftet. Warſt du es nicht ſelbſt, die an der Heimlichkeit dieſes Verſtändniſſes Anſtoſs nahm? Die mit unabläſſigen Bitten und Mahnungen ſo lange in ihn ſtürmte, bis er, ungern genug, ſein Verſprechen gab, ſich um die Gunſt deines Vaters zu bewerben. Mein Vater, ſagteſt du, hängt nur noch durch ein einziges Band an den Menſchen, die Welt hat ihn auf ewig verloren, wenn er die Entdeckung macht, daſs auch ſeine Tochter ihn hintergangen hat.

Angelika.

(mit reger Empfindung)

Nie, nie ſoll er das! — Erinnern Sie mich noch oft, liebe Tante. Ich fühle mich ſtärker, entſchloſsner. Alle Welt hat

hat ihn hintergangen — aber wahr ſoll ſeine Tochter ſeyn. Ich will keinen Hoffnungen Raum geben, die ſich vor meinem Vater verbergen müſsten. Bin ich es ſeiner Güte nicht ſchuldig? Er gab mir ja alles. Selbſt für die Freuden des Lebens erſtorben, was hat er nicht gethan, um mir ſie zu ſchenken? Mir zur Luſt ſchuf er dieſe Gegend zum Paradieſe, und lieſs alle Künſte wetteifern, das Herz ſeiner Angelika zu entzücken und ihren Geiſt zu veredeln. Ich bin eine Königinn in dieſem Gebiet. An mich trat er das göttliche Amt der Wohlthätigkeit ab, das er mit blutendem Herzen ſelbſt niederlegte. Mir gab er die ſüſse Vollmacht, das verſchämte Elend zu ſuchen, verhehlte Thränen zu trocknen, und der flüchtigen Armuth eine Zuflucht in dieſen ſtillen Bergen zu öffnen. — Und für alles dieſes, Wilhelmine, legt er mir nur die leichte Bedingung auf, eine Welt zu entbehren, die ihn von ſich ſtieſs.

Wilhel-

Wilhelmine.

Und haſt du ſie nie übertreten, dieſe leichte Bedingung?

Angelika.

— Ich bin ihm ungehorſam geworden. Meine Wünſche ſind über dieſe Mauern geflogen — Ich bereue es, aber ich kann nicht wieder umkehren.

Wilhelmine.

Ehe Roſenberg in dieſen Wäldern jagte, warſt du noch ſehr glücklich.

Angelika.

Glücklich, wie eine Himmliſche — aber ich kann nicht wieder umkehren.

Wilhelmine.

So auf einmal hat ſich alles verändert? Auch deine ſonſt ſo traute Geſpielin, dieſe ſchöne Natur, iſt dieſelbe nicht mehr?

Angelika.

Die Natur iſt die nehmliche, aber mein Herz iſt es nicht mehr. Ich habe Leben

gekoſtet, kann mich mit der todten Bildſäule nicht mehr zufrieden geben. O wie jetzt alles verwandelt iſt um mich herum. Er hat alle Erſcheinungen um mich her beſtochen. Die aufſteigende Sonne iſt mir jetzt nur ein Stundenweiſer ſeiner Ankunft, die fallende Fontaine murmelt mir ſeinen Namen, meine Blumen hauchen nur ſeinen Athem aus ihren Kelchen. — Sehen Sie mich nicht ſo finſter an, liebe Tante — Iſt es denn meine Schuld, daſs der erſte Mann, der mir auſserhalb unſrer Grenzſteine begegnete, gerade Roſenberg war?

Wilhelmine.

(gerührt ſie anſehend)

Liebes unglückliches Mädchen — alſo auch du — ich bin unſchuldig, ich hab es nicht hintertreiben können — Klage mich nicht an, Angelika, wenn du einſt deinem Schickſale nicht entfliehen wirſt.

Angelika.

Immer ſagen Sie mir das vor, liebe Tante. Ich verſtehe Sie nicht.

Wil-

Wilhelmine.

— Der Park wird geöffnet.

Angelika.

Das Schnauben ſeiner Diana! — Er kommt. Es iſt Roſenberg

(ihm entgegen.)

Schluſs der Dritten Scene.

Angelika.

Ach Roſenberg, was haben Sie gethan? Sie haben ſehr übel gethan.

Roſenberg.

Das fürcht ich nicht, meine Liebe. Es war ja Ihr Wille, daſs wir mit einander bekannt werden ſollten, Sie wünſchten, daſs ich ihn intereſſiren möchte.

Angelika.

Wie? Und das wollen Sie dadurch erreichen, daſs Sie ihn gegen ſich aufbringen?

Roſenberg.

Für jetzt durch nichts anders. Sie haben mir ſelbſt erzählt, wie viele Verſuche auf ſeine Gemüthskrankheit ſchon miſslungen ſind. Alle jene unbeſtellten feyerlichen Sachwalter der Menſchheit haben ihn nur ſeine Ueberlegenheit fühlen laſſen und ſind ſchlecht genug gegen die verfängliche Beredtſamkeit ſeines Kummers beſtanden. Ihm mag es einerley ſeyn, ob wir übrigen an die Gerechtigkeit dieſes Haſſes glauben; aber nie wird er's dulden, daſs wir geringſchätzig davon denken. Dieſer Demüthigung fügt ſich ſein Stolz nicht. Uns zu widerlegen war ihm freilich nicht der Mühe werth, aber in ſeinem Unwillen kann er ſich wohl entſchlieſsen, uns zu beſchämen — Es kommt zum Geſpräch — das iſt alles, was wir fürs erſte wünſchten.

Angelika.

Sie nehmen es zu leicht, lieber Roſenberg. — Sie getrauen ſich mit meinem Vater zu ſpielen. Wie ſehr fürchte ich —

Roſen-

Roſenberg.

Fürchten Sie nichts, meine Angelika. Ich fechte für Wahrheit und Liebe. Seine Sache iſt ſo ſchlimm, als die meinige gut iſt.

Wilhelmine.

(welche dieſe ganze Zeit über wenig Antheil an der Unterredung zu nehmen geſchienen hat.)

Sind Sie deſſen wirklich ſo gewiſs, Herr von Roſenberg?

Roſenberg.

(der ſich raſch zu ihr wendet, nach einem kurzen Stillſchweigen, ernſthaft)

Ich denke, daſs ichs bin, mein gnädiges Fräulein.

Wilhelmine.

(ſteht auf)

Dann ſchade um meinen armen Bruder. Es iſt ihm ſo ſchwer gefallen, der unglückliche Mann zu werden, der er iſt, und, wie ich ſehe, iſt es etwas ſo leichtes, ihm das Urtheil zu ſprechen.

Ange-

Angelika.

Laſſen Sie uns nicht zu voreilig richten, Roſenberg. Wir wiſſen ſo wenig von den Schickſalen meines Vaters.

Roſenberg.

Mein ganzes Mitleid ſoll ihm dafür werden, liebe Angelika — aber nie meine Achtung, wenn ſie ihn wirklich zum Menſchenhaſſer machten. — Es iſt ihm ſchwer gefallen, ſagen Sie (zu der Stiftsdame), dieſer unglückliche Mann zu werden — aber wollten ſie wohl die Rechtfertigung eines Menſchen übernehmen, der dasjenige an ſich vollendet, was ein ſchreckliches Schickſal ihm noch erlaſſen hat? Dem Raſenden wohl das Wort reden, der auch den einzigen Mantel noch von ſich wirft, den ihm Räuber gelaſſen haben? — Oder wiſſen Sie mir einen ärmern Mann zwiſchen Himmel und Erde, als den Menſchenfeind?

Wilhelmine.

Wenn er in der Verfinſterung ſeines Jammers nach Giften greift, wo er Linderung

derung ſuchte, was geht das Sie Glücklichen an? Ich möchte den blinden Armen nicht hart anlaſſen, dem ich kein Auge zu ſchenken habe.

Roſenberg.

(mit aufſteigender Röthe, und etwas lebhafter Stimme)

Nein, bey Gott! Nein! — aber meine Seele entbrennt über den Undankbaren, der ſich die Augen muthwillig zudrückt, und dem Geber des Lichtes flucht — Was kann er gelitten haben, das ihm durch den Beſitz dieſer Tochter nicht unendlich erſtattet wird? Darf er einem Geſchlechte fluchen, das er täglich, ſtündlich in dieſem Spiegel ſieht? Menſchenhaſs, Menſchenfeind! Er iſt keiner. Ich will es beſchwören, er iſt keiner. Glauben Sie mir, Fräulein von Hutten, es giebt keinen Menſchenhaſſer in der Natur, als wer ſich allein anbetet, oder ſich ſelbſt verachtet.

Angelika.

Gehen Sie Roſenberg. Ich beſchwöre Sie, gehen Sie. In dieſer Stimmung dürfen Sie ſich meinem Vater nicht zeigen.

Roſen-

Roſenberg.

Recht gut, daſs Sie mich erinnern, Angelika. — Wir haben hier ein Geſpräch angefangen, wobey ich immer verſucht bin, allzulebhaft Partey zu nehmen — Verzeihen Sie meine Fräulein. — Auch möcht ich nicht gern Gefahr laufen, vorſchnell zu ſeyn, und ſoll doch erſt heute mit dem Vater meiner Angelika bekannt werden. — Von etwas anderm denn! — Dieſes Geſicht wird ſo ernſthaft und die Wangen der Tochter muſs ich erſt heiter ſehen, wenn ich Muth haben ſoll, bey dem Vater für meine Liebe zu kämpfen — das ganze Städtchen war ja geſchmückt, wie an einem Feſttag, als ich vorbey kam. Wozu dieſe Anſtalt?

Angelika.

Meinen Vater zu ſeinem Geburtstage zu begrüſsen.

Vierte Scene.

Julchen in Angelikas Dienſten, zu den Vorigen.

Julchen.

Der Herr hat geſchickt, gnädiges Fräulein. Er will Sie vor Mittag noch ſprechen. — Sie auch da, Herr von Roſenberg! Sie will er auch ſprechen.

Angelika.

Uns beyde! Beyde zuſammen — Roſenberg — Uns beyde! Was bedeutet das?

Julchen.

Zuſammen? Nein, davon weiſs ich nichts.

Roſenberg.

(im Begriff wegzugehen, zu Angelika)

Ich laſſe Sie vorangehen, gnädiges Fräulein. Sanfter werd ich ihn aus ihren Händen empfangen.

Ange-

Angelika.

(ängſtlich)

Sie verlaſſen mich Roſenberg — Wohin? — Ich muſs Sie noch etwas wichtiges fragen.

Roſenberg.

(führt ſie bey Seite. Wilhelmine und Julchen verlieren ſich im Hintergrunde)

Julchen.

Kommen Sie mit, gnädiges Fräulein, den feſtlichen Aufzug zu ſehen.

Angelika.

Das iſt ein banger, fürchterlicher Morgen für uns, Roſenberg — Es gilt Trennung, ewige Trennung! — Sind Sie auch vorbereitet — gefaſst auf alles, was geſchehen kann? — Wozu ſind Sie entſchloſſen, wenn Sie meinem Vater miſsfallen?

Roſenberg.

Ich bin entſchloſſen, ihm nicht zu miſsfallen.

Ange-

Angelika.

Jetzt nicht dieſen leichten Sinn, wenn ich Ihnen jemals theuer war, Roſenberg — Es ſteht nicht bey ihnen, wie die Würfel fallen — Wir müſſen das ſchlimmſte erwarten, wie das erfreulichſte — Ich darf Sie nicht mehr ſehen, wenn Sie unfreundlich von einander ſcheiden — was haben Sie beſchloſſen zu thun, wenn er Ihnen Achtung verweigert?

Roſenberg.

Gute Liebe! — ſie ihm abzunöthigen.

Angelika.

O wie wenig kennen Sie den Mann, dem Sie ſo zuverſichtlich entgegen gehen! Sie erwarten einen Menſchen, den Thränen rühren, weil er weinen kann — hoffen, daſs die ſanften Töne Ihres Herzens wiederhallen werden in dem ſeinigen? — Ach es iſt zerriſſen dieſes Saitenſpiel, und wird ewig keinen Klang mehr geben. Alle ihre Waffen können fehlen, alle Stürme

auf

auf ſein Herz miſslingen — Roſenberg! noch einmal! Was beſchlieſsen Sie, wenn ſie alle miſslingen?

Roſenberg.

(ruhig ihre Hand faſſend)

Alle werden's nicht, alle gewiſs nicht! Faſſen Sie Herz, liebe Furchtſame. Mein Entſchluſs iſt gefaſst. Ich habe mir dieſen Menſchen zum Ziele gemacht, habe mir vorgeſetzt, ihn nicht aufzugeben, alſo hab ich ihn ja gewiſs.

(Sie gehen ab.)

Fünfte Scene.

Ein Saal.

von Hutten, aus einem Kabinet.

Abel, ſein Haushofmeiſter, folgt ihm mit einem Rechnungsbuch.

Abel.

(lieſt)

Herrſchaftlicher Vorſchuſs an die Gemeine nach der groſsen Waſſersnoth vom Jahr 1784.

1784. Zweytauſend, neunhundert Gülden —

von Hutten.

(hat ſich niedergeſetzt und durchſieht einige Papiere, die auf dem Tiſche liegen)

Der Acker hat ſich erholt, der Menſch ſoll nicht länger leiden, als ſeine Felder. Streich' er aus dieſen Poſten. Ich will nicht mehr daran errinnert ſeyn.

Abel.

(durchſtreicht mit Kopfſchütteln die Rechnung)

Ich muſs mir's gefallen laſſen — blieben alſo noch zu berechnen die Intereſſen von ſechsthalb Jahren —

von Hutten.

Intereſſen! — Menſch?

Abel.

Hilft nichts, Ihr Gnaden. Ordnung muſs ſeyn in den Rechnungen eines Verwalters.

(will weiter leſen)

von

von Hutten.

Den Reſt ein andermal. Jetzt ruf er den Jäger, ich will meine Doggen füttern.

Abel.

Der Pachter vom Holzhof hätte Luſt zu dem Polaken, mit dem Euer Gnaden neulich verunglückten. Man ſoll ihm die Mähre hingeben, meint der Reitknecht, ehe ein zweytes Unheil geſchehe.

von Hutten.

Soll das edle Thier darum vor dem Pfluge altern, weil es in zehen Jahren einmal falſch gegen mich war? So hab ich es mit keinem gehalten, der mir mit Undank lohnte. Ich werde es nie mehr reiten.

Abel.

(nimmt das Rechnungsbuch und will gehen)

von Hutten.

Es fehlten ja neulich wichtige Empfangſcheine in der Kaſſe, ſagt er mir, und der Rentmeiſter ſey ausgeblieben?

Abel.

Abel.

Ja, das war vorigen Donnerſtag.

von Hutten.

(ſteht auf)

Das freut mich, freut mich — daſs er doch endlich noch zum Schelm geworden iſt, dieſer Rentmeiſter. Er hat mir eilf Jahre ohne Tadel gedient — Setz er das nieder, Abel. Erzähl er mir mehr davon.

Abel.

Schade um den Mann, Ihr Gnaden! Er hatte einen unglücklichen Sturz mit dem Pferde gethan, und iſt heute morgen mit einem gebrochenen Arm hereingebracht worden. Die Quittungen fanden ſich unter andern Papieren.

von Hutten.

(mit Heftigkeit)

Und er war alſo kein Betrüger! — Menſch, warum haſt du mir Lügen berichtet?

Abel.

Abel.

Gnädiger Herr, man muſs immer das ſchlimmſte von ſeinem Nächſten denken.

von Hutten.

(nach einem düſtern Stillſchweigen)

Er ſoll aber ein Betrüger ſeyn, und die Quittungen ſoll man ihm zahlen.

Abel.

Das war mein Gedanke auch, Ihr Gnaden. Steckbriefe waren einmal ausgefertigt, und das Nachſetzen hat mir gewaltiges Geld gekoſtet. Es iſt verdrieſslich, daſs dieſs alles nun ſo weggeworfen iſt.

von Hutten.

(ſieht ihn lang verwundernd an)

Theurer Mann! Ein wahres Kleinod biſt du mir — wir dürfen nie von einander.

Abel.

Das wolle Gott nicht — und wenn mir gewiſſe Leute auch noch ſo groſse Verſprechungen —

von

von Hutten.

Gewiſſe Leute! Was?

Abel.

Ja Ihr Gnaden. Ich weiſs auch nicht, warum ich länger damit hinter dem Berge halte. Der alte Graf —

von Hutten.

Regt der ſich auch wieder? Nun?

Abel.

Zweyhundert Piſtolen lieſs er mir bieten und doppelten Gehalt auf Zeitlebens, wenn ich ihm ſeine Enkelin, Fräulein Angelika, ausliefern wollte.

von Hutten.

(ſteht ſchnell auf und macht einen Gang durch das Zimmer. Nachdem er ſich wieder geſetzt hat, zum Verwalter)

Und dieſes Gebot hat er ausgeſchlagen?

Abel.

Bey meiner armen Seele, ja! Das hab ich.

von Hutten.

Zweyhundert Piſtolen, Menſch, und doppelten Gehalt auf Zeitlebens! — Wo denkt er hin? hat er das wohl erwogen?

Abel.

Reiflich erwogen, Ihr Gnaden, und rundweg ausgeſchlagen. Schelmerey gedeyht nicht, bey Euer Gnaden will ich leben und ſterben.

von Hutten.

(kalt und fremd)

Wir taugen nicht für einander. —

Man

Man hört von ferne eine muntere ländliche Muſik mit vielen Menſchenſtimmen untermiſcht. Sie kommt dem Schloſs immer näher)

Ich höre da Töne, die mir zuwider ſind. Folg er mir in ein andres Zimmer.

Abel.

(iſt auf den Altan getreten, und kommt eine Weile darauf wieder)

Das ganze Städtchen, Ihr Gnaden, kommt angezogen im Sonntagsſchmuck und mit klingendem Spiel, und hält unten vor dem Schloſs. Der Gnädige Herr, rufen ſie, möchten doch auf den Altan treten, und ſich ihren getreuen Unterthanen zeigen.

von Hutten.

Was wollen ſie von mir? Was haben ſie anzubringen?

Abel.

Euer Gnaden vergeſſen —

von Hutten.

Was?

Abel.

Sie kommen dieſsmal nicht ſo leicht los, wie im vorigen Jahre —

von Hutten.

(ſteht ſchnell auf)

Weg! Weg! Ich will nichts weiter hören.

Abel.

Das hab ich ſchon geſagt, Ihr Gnaden — aber ſie kämen aus der Kirche hieſs es, und Gott im Himmel habe ſie gehört.

von Hutten.

Er hört auch das Bellen des Hundes und den falſchen Schwur in der Kehle des Heuchlers, und muſs wiſſen, warum er

er beides gewollt hat — (indem das Volk hineindringt) O Himmel! Wer hat mir das gethan? (er will in ein Kabinet entweichen, viele halten ihn zurück, und faſſen den Saum ſeines Kleides).

Sechſte Scene.

Die Vorigen. Die Vaſallen und Beamten Huttens, Bürger und Landleute, welche Geſchenke tragen, junge Mädchen und Frauen, die Kinder an der Hand führen oder auf den Armen tragen. Alle einfach aber anſtändig gekleidet.

Vorſteher.

Kommt alle herein, Väter, Mütter und Kinder. Fürchte ſich keines. Er wird Graubärte keine Fehlbitte thun laſſen. Er wird unſre Kleinen nicht von ſich ſtoſſen.

Einige

Einige Mädchen.

(welche ſich ihm nähern)

Gnädiger Herr, dieſes wenige bringen Ihnen ihre dankbaren Unterthanen, weil ſie uns alles gaben.

Zwey andere Mädchen.

Dieſen Kranz der Freude flechten wir Ihnen, weil Sie das Joch der Leibeigenſchaft zerbrachen.

Ein drittes und viertes Mädchen.

Und dieſe Blumen ſtreuen wir Ihnen, weil Sie unſre Wildniſs zum Paradies gemacht haben.

Erſtes und zweites Mädchen.

Warum wenden Sie das Geſicht weg, lieber gnädiger Herr? Sehen Sie uns an. Reden Sie mit uns. Was thaten wir Ihnen, daſs Sie unſern Dank ſo zurückſtoſsen?

(eine lange Pauſe)

von Hutten.

(ohne ſie anzuſehen, den Blick auf den Boden geſchlagen.)

Werf er Geld unter ſie Verwalter — Geld, ſo viel ſie mögen — Schon er meine Kaſſe nicht — Er ſieht ja, die Leute warten auf ihren Lohn.

Ein alter Mann.

(der aus der Menge hervortritt.)

Das haben wir nicht verdient, gnädiger Herr. Wir ſind keine Lohnknechte.

Einige Andre.

Wir wollen ein ſanftes Wort und einen gütigen Blick.

Ein Vierter.

Wir haben Gutes von Ihrer Hand empfangen, wir wollen danken dafür, denn wir ſind Menſchen.

Mehrere.

Mehrere.

Wir ſind Menſchen, und das haben wir nicht verdient.

von Hutten.

Werft dieſen Nahmen von euch, und ſeyd mir unter einem ſchlechtern willkommen — Es beleidigt euch, daſs ich euch Geld anbiete? Ihr ſeyd gekommen, ſagt ihr, mir zu danken? — Wofür anders könnt ihr mir denn danken, als für Geld? Ich wüſste nicht, daſs ich einem von euch etwas beſſeres gegeben. Wahr iſts, eh ich Beſitz von dieſer Grafſchaft nahm, kämpftet ihr mit dem Mangel und ein Unmenſch häufte alle Laſten der Leibeigenſchaft auf euch. Euer Fleiſs war nicht euer, mit ungerührtem Auge ſah't ihr die Saaten grünen, und die Halmen ſich vergolden und der Vater verbot ſich jede Regung der Freude, wenn ihm ein Sohn gebohren war. Ich zerbrach dieſe Feſſeln, ſchenkte dem Vater ſeinen Sohn und dem

Sämann

Sämann ſeine Aernte. Der Seegen ſtieg herab auf eure Fluren, weil die Freiheit und die Hoffnung den Pflug regierten. Jetzt iſt keiner unter euch ſo arm, der des Jahrs nicht ſeinen Ochſen ſchlachtet, ihr legt euch in geräumigen Häuſern ſchlafen, mit der Nothdurft ſeyd ihr abgefunden und habt noch übrig für die Freude. (indem er ſich aufrichtet und gegen ſie wendet) Ich ſehe die Geſundheit in euren Augen und den Wohlſtand auf euren Kleidern. Es iſt nichts mehr zu wünſchen übrig. Ich hab euch glücklich gemacht.

Ein alter Mann.

(aus dem Haufen)

Nein, gnädiger Herr! Geld und Gut iſt ihre geringſte Wohlthat geweſen. Ihre Vorfahren haben uns dem Vieh auf unſern Feldern gleich gehalten. Sie haben uns zu Menſchen gemacht.

Ein Zweiter.

Sie haben uns eine Kirche gebaut und unſre Jugend erziehen laſſen.

Ein

Ein Dritter.

Und haben uns gute Geſetze und gewiſſenhafte Richter gegeben.

Ein Vierter.

Ihnen danken wir, daſs wir menſchlich leben, daſs wir uns unſers Lebens freuen.

Hutten.

(in Nachdenken vertieft)

Ja, ja — das Erdreich war gut, und es fehlte nicht an der milden Sonne, wenn ſich der kriechende Buſch nicht zum Baume aufrichtete. — Es iſt meine Schuld nicht, wenn ihr da liegen bliebet, wo ich euch hinwarf. Euer eigen Geſtändniſs ſpricht euch das Urtheil. Dieſe Genügſamkeit beweiſt mir, daſs meine Arbeit an euch verloren iſt. Hättet ihr etwas an eurer Glückſeligkeit vermiſst — es hätte euch zum erſtenmal meine Achtung erwor-

worden. (indem er ſich abwendet.) Seyd, was ihr ſeyn könnt — Ich werde darum nicht weniger meinen Weg verfolgen.

Einer aus der Menge.

Sie gaben uns alles, was uns glücklich machen kann. Schenken Sie uns noch ihre Liebe.

Hutten.

(mit finſterm Ernſt.)

Wehe dir, der du mich erinnerſt, wie oft meine Thorheit dieſes Gut verſchleuderte. Es iſt kein Geſicht in dieſer Verſammlung, das mich zum Rückfall bringen könnte. — Meine Liebe — Wärme dich an den Strahlen der Sonne, preiſe den Zufall, der ſie über deinen Weinſtock dahin führte; aber den ſchwindlichten Wunſch unterſage dir, dich in ihre glühende Quelle zu tauchen. Traurig für dich und ſie, wenn ſie von dir gewuſst haben müſste, um dir zu leuchten, wenn

ſie

ſie, die Eilende, in ihrer himmliſchen Bahn deinem Danke ſtill halten müſste! Ihrer ewigen Regel gehorſam gieſst ſie ihren Strahlenſtrom aus — gleich unbekümmert um die Fliege, die ſich darinn ſonnt, und um dich, der ihr himmliſches Licht mit ſeinen Laſtern beſudelt. — Was ſollen mir dieſe Gaben? — Von meiner Liebe habt ihr euer Glück nicht empfangen. Mir gebührt nichts von der eurigen.

Der Alte.

O das ſchmerzt uns, mein theurer Herr, daſs wir alles beſitzen ſollen und nur die Freude des Dankens entbehren.

von Hutten.

Weg damit. Ich verabſcheue Dank aus ſo unheiligen Händen. Waſchet erſt die Verläumdung von euren Lippen, den Wucher von euren Fingern, die ſcheelſehende Miſsgunſt aus euren Augen. Reinigt euer Herz von Tücke, werft eure gleiſs-

gleiſsneriſchen Larven ab, laſſet die Waage des Richters aus euren ſchuldigen Händen fallen. Wie? Glaubet ihr, daſs dieſes Gaukelſpiel von Eintracht mir die neidiſche Zwietracht verberge, die auch an den heiligſten Banden eures Lebens nagt? Kenne ich nicht jeden Einzelnen aus dieſer Verſammlung, die durch ihre Menge mir ehrwürdig ſeyn will? — Ungeſehen folgt euch mein Auge — Die Gerechtigkeit meines Haſſes lebt von euren Laſtern. (zu dem Alten) Du maſseſt dich an, mir Ehrfurcht abzufodern, weil das Alter deine Schläfe bleichte, weil die Laſt eines langen Lebens deinen Nacken beugt? — Deſto gewiſſer weiſs ich nun, daſs du auch meiner Hoffnung verloren biſt! Mit leeren Händen ſteigſt du von dem Zenith des Lebens herunter, was du bey voller Mannkraft verfehlteſt, wirſt du an der Krücke nicht mehr einholen. — War es eure Meynung, daſs der Anblick dieſer ſchuldloſen Würmer (auf die Kinder zeigend) zu meinem Herzen ſprechen ſollte? — O ſie alle werden ihren Vätern

glei-

gleichen, alle dieſe Unſchuldigen werdet ihr nach eurem Bilde verſtümmeln, alle dem Zweck ihres Daſeyns entführen — O warum ſeyd ihr hieher gekommen? — Ich kann nicht. — Warum muſstet ihr mir dieſes Geſtändniſs abnöthigen? — Ich kann nicht ſanft mit euch reden.

(er geht ab.)

Siebende Scene.

Eine abgelegene Gegend des Parks, rings um eingeſchloſſen, von anziehendem etwas ſchwermüthigem Karakter.

von Hutten.

(tritt auf, mit ſich ſelbſt redend)

Daſs ihr dieſes Nahmens ſo werth wäret, als er mir heilig iſt! — Menſch! Herrliche, hohe Erſcheinung! Schönſter von allen Gedanken des Schöpfers! Wie

Wie reich, wie vollendet gingſt du aus ſeinen Händen! Welche Wohllaute ſchliefen in deiner Bruſt, ehe deine Leidenſchaft das goldene Spiel zerſtörte!

Alles um dich und über dir ſucht und findet das ſchöne Maaſs der Vollendung — Du allein ſtehſt unreif und miſsgeſtaltet in dem untadelichen Plan. Von keinem Auge ausgeſpäht, von keinem Verſtande bewundert ringt in der ſchweigenden Muſchel die Perle, ringt der Kryſtall in den Tiefen der Berge nach der ſchönſten Geſtalt. Wohin nur dein Auge blickt, der einſtimmige Fleiſs aller Weſen, das Geheimniſs der Kräfte zur Verkündigung zu bringen. Dankbar tragen alle Kinder der Natur der zufriedenen Mutter die gereiften Früchte entgegen, und wo ſie geſäet hat, findet ſie eine Aernte — Du allein ihr liebſter, ihr beſchenkteſter Sohn bleibſt aus — nur was ſie dir gab, findet ſie nicht wieder, erkennt ſie in ſeiner entſtellten Schönheit nicht mehr.

Sey

Sey vollkommen. Zahlloſe Harmonien ſchlummern in dir, auf dein Geheiſs zu erwachen — Rufe ſie heraus durch deine Vortrefflichkeit. Fehlte je der ſchöne Lichtſtrahl in deinem Auge, wenn die Freude dein Herz durchglühte, oder die Anmuth auf deinen Wangen, wenn die Milde durch deinen Buſen floſs? Kannſt du es dulden, daſs das Gemeine, das Vergängliche in dir das Edle, das Unſterbliche beſchäme?

Dich zu beglücken iſt der Kranz, um den alle Weſen buhlen, wornach alle Schönheit ringt — deine wilde Begierde ſtrebt dieſem gütigen Willen entgegen, gewaltſam verkehrſt du die wohlthätigen Zwecke der Natur — Fülle des Lebens hat die Freundliche um dich her gebreitet und Tod nöthigſt du ihr ab. Dein Haſs ſchärfte das friedliche Eiſen zum Schwerdte, mit Verbrechen und Flüchen belaſtet deine Habſucht das ſchuldloſe Gold, an deiner unmäſſigen Lippe wird das Leben des Weinſtocks zum Gifte. Unwillig dient das Vollkommene deinen

La-

Laſtern, aber deine Laſter ſtecken es nicht an. Rein bewahrt ſich das miſsbrauchte Werkzeug in deinem unreinen Dienſte. Seine Beſtimmung kannſt du ihm rauben, aber nie den Gehorſam, womit es ihr dienet. Sey menſchlich oder ſey Barbar — mit gleich kunſtreichem Schlage wird das folgſame Herz deinen Haſs und deine Sanftmuth begleiten.

Lehre mich d e i n e Genügſamkeit, deinen ruhigen Gleichmuth Natur — Treu wie du habe ich an der Schönheit gehangen, von d i r laſs mich lernen die verfehlte Luſt des Beglückens verſchmerzen. Aber damit ich den zarten Willen bewahre, damit ich den freudigen Muth nicht verliere — laſs mich deine glückliche Blindheit mit dir theilen. Verbirg mir in deinem ſtillen Frieden die Welt, die mein Wirken empfängt. Würde der Mond ſeine ſtrahlende Scheibe füllen, wenn er den Mörder ſähe, deſſen Pfad ſie beleuchten ſoll? — Zu dir flüchte ich dieſes liebende Herz — Tritt zwiſchen meine Menſchlichkeit und den Men-

ſchen. — Hier wo mir ſeine rauhe Hand nicht begegnet, wo die feindſelige Wahrheit meinen entzückenden Traum nicht verſcheucht; abgeſchieden von dem Geſchlechte, laſs mich die heilige Pflicht meines Daſeyns in die Hand meiner groſsen Mutter, an die ewige Schönheit entrichten. (ſich umſchauend) Ruhige Pflanzenwelt, in deiner kunſtreichen Stille vernehme ich das Wandeln der Gottheit, deine verdienſtloſe Trefflichkeit trägt meinen forſchenden Geiſt hinauf zu dem höchſten Verſtande, aus deinem ruhigen Spiegel ſtrahlt mir ſein göttliches Bild. Der Menſch wühlt mir Wolken in den ſilberklaren Strom — wo der Menſch wandelt, verſchwindet mir der Schöpfer.

(er will aufſtehen. Angelika ſteht vor ihm.)

Achte Scene.

von Hutten. Angelika.

Angelika.

(tritt ſchüchtern zurück)

Es war ihr Befehl, mein Vater —
Aber wenn ich ihre Einſamkeit ſtöre. —

von

von Hutten.

(der ſie eine Zeit lang ſtillſchweigend mit den Augen miſst, mit ſanftem Vorwurf)

Du haſt nicht gut an mir gehandelt, Angelika.

Angelika.

(betroffen)

Mein Vater —

von Hutten.

Du wuſsteſt um dieſen Ueberfall — Geſteh es — du ſelbſt haſt ihn veranlaſst.

Angelika.

Ich darf nicht nein ſagen, mein Vater.

von Hutten.

Sie ſind traurig von mir gegangen. Keiner hat mich verſtanden. Sieh, du haſt nicht gut gehandelt.

Angelika.

Meine Abſichten verdienen Verzeihung.

von Hutten.

Du haſt um dieſe Menſchen geweint. Läugne es nur nicht. Dein Herz ſchlägt für ſie. Ich durchſchaue dich. Du miſsbilligſt meinen Kummer.

Angelika.

Ich verehre ihn, aber mit Thränen.

von Hutten.

Diese Thränen sind verdächtig — Angelika — du wankst zwischen der Welt und deinem Vater — Du must Partey nehmen, meine Tochter, wo keine Vereinigung zu hoffen ist — Einem von beiden must du ganz entsagen oder ganz gehören — Sey aufrichtig. Du missbilligst meinen Kummer?

Angelika.

Ich glaube, dass er gerecht ist.

von Hutten.

Glaubst du? Glaubst du wirklich? — Höre Angelika — Ich werde deine Aufrichtigkeit jetzt auf eine entscheidende Probe setzen — Du wankst und ich habe keine Tochter mehr — Setze dich zu mir.

Angelika.

Dieser feierliche Ernst —

von Hutten.

Ich habe dich rufen lassen. Ich wollte eine

eine Bitte an dich thun. Doch ich beſinne mich. Sie kann ein Jahr lang noch ruhen.

Angelika.

Eine Bitte an ihre Tochter, und Sie ſtehen an, ſie zu nennen?

von Hutten.

Der heutige Tag hat mir eine ernſtere Stimmung gegeben. Ich bin heute fünfzig Jahr alt. Schwere Schickſale haben mein Leben beſchleunigt, es könnte geſchehen, daſs ich eines Morgens unverhofft ausbliebe, und ohne zuvor — (er ſteht auf) Ja, wenn du weinen muſt, ſo haſt du keine Zeit, mich zu hören.

Angelika.

O halten Sie ein, mein Vater, — Nicht dieſe Sprache. Sie verwundet mein Herz.

von Hutten.

Ich möchte nicht, daſs es mich überraſchte, ehe wir miteinander in Richtigkeit ſind — Ja, ich fühle es, ich hange noch an der Welt — Der Bettler ſcheidet eben ſo ſchwer von ſeiner Armuth, als

als der König von ſeiner Herrlichkeit — Du biſt alles, was ich zurück laſſe.

(Stillſchweigen)

Kummervoll ruhen meine letzten Blicke auf dir — Ich gehe und laſſe dich zwiſchen zwey Abgründen ſtehen. Du wirſt weinen, meine Tochter, oder du wirſt beweinenswürdig ſeyn — — Bis jetzt gelang mirs, dieſe ſchmerzliche Wahl dir zu verbergen. Mit heiterm Blicke ſiehſt du in das Leben, und die Welt liegt lachend vor dir.

Angelika.

O möchte ſich dieſes Auge erheitern, mein Vater — Ja, dieſe Welt iſt ſchön.

von Hutten.

Ein Widerſchein deiner eignen ſchönen Seele, Angelika — Auch ich bin nicht ganz ohne glückliche Stunden — Dieſen lieblichen Anblick wird ſie fortfahren, dir zu geben, ſo lange du dich hüteſt, den Schleyer aufzuheben, der dir die Wirklichkeit verbirgt, ſo lange du Menſchen entbehren wirſt, und dich mit deinem eigenen Herzen begnügen.

An-

Angelika.

Oder dasjenige finde, mein Vater, das dem meinigen harmoniſch begegnet.

von Hutten.

(ſchnell und ernſt)

Du wirſt es nie finden — — — Aber hüte dich vor dem unglücklichen Wahn, es gefunden zu haben (nach einem Stillſchweigen, wobey er in Gedanken verloren ſaſs) Unſre Seele, Angelika, erſchafft ſich zuweilen groſse bezaubernde Bilder, Bilder aus ſchöneren Welten, in edlern Formen gegoſſen. In fern nachahmenden Zügen erreicht ſie zuweilen die ſpielende Natur, und es gelingt ihr, das überraſchte Herz mit dem erfüllten Ideale zu täuſchen. — Das war deines Vaters Schickſal Angelika. Oft ſah ich dieſe Lichtgeſtalt meines Gehirnes von einem Menſchenangeſicht mir entgegenſtrahlen, freudetrunken ſtreckt' ich die Arme darnach aus, aber das Dunſtbild zerfloſs bey meiner Umhalſung.

Angelika.

Doch mein Vater —

von Hutten.

(unterbricht ſie)

Die Welt kann dir nichts darbieten, was ſie von dir nicht empfinge. Freue dich deines Bildes in dem ſpiegelnden Waſſer, aber ſtürze dich nicht hinab, es zu umfaſſen; in ſeinen Wellen ergreift dich der Tod. Liebe nennen ſie dieſen ſchmeichelnden Wahnſinn. Hüte dich, an dieſes Blendwerk zu glauben, das uns die Dichter ſo lieblich mahlen. Das Geſchöpf, das du anbeteſt, biſt du ſelbſt; was dir antwortet, iſt dein eigenes Echo aus einer Todtengruft, und ſchrecklich allein bleibſt du ſtehen.

Angelika.

Ich hoffe, es gibt noch Menſchen, mein Vater, die — von denen — —

von Hutten.

(aufmerkſam)

Du hoffeſt es? — Hoffeſt! — (er ſteht auf. Nachdem er einige Schritte auf und nieder gegangen) Ja meine Tochter — das erinnert mich, warum ich dich jetzt habe rufen laſſen

(indem

(indem er vor ihr ſtehen bleibt, und ſie forſchend betrachtet) Du biſt ſchneller geweſen als ich, meine Tochter — Ich verwundere mich — ich erſchrecke über meine ſorgloſe Sicherheit — So nahe war ich der Gefahr, die ganze Arbeit meines Lebens zu verlieren!

Angelika.

Mein Vater! Ich verſtehe nicht, was ſie meynen.

von Hutten.

Das Geſpräch kommt nicht zu frühe — Du biſt neunzehn Jahr alt, du kannſt Rechenſchaft von mir fodern. Ich habe dich herausgeriſſen aus der Welt, der du angehörſt, ich habe in dieſes ſtille Thal dich geflüchtet. Dir ſelbſt ein Geheimniſs wuchſeſt du hier auf. Du weifst nicht, welche Beſtimmung dich erwartet. Es iſt Zeit, daſs du dich kennen lerneſt. Du muſst Licht über dich haben.

Angelika.

Sie machen mich unruhig, mein Vater —

von Hutten.

Deine Beſtimmung iſt nicht, in dieſem ſtillen Thal zu verblühen — Du wirſt mich hier begraben, und dann gehörſt du der Welt an, für die ich dich ſchmückte.

Angelika.

Mein Vater, in die Welt wollen Sie mich ſtoſsen, wo Sie ſo unglücklich waren?

von Hutten.

Glücklicher wirſt du ſie betreten. (nach einem Stillſchweigen) Auch wenn es anders wäre, meine Tochter — Deine Jugend iſt ihr ſchuldig, was mein frühzeitiges Alter ihr nicht mehr entrichten kann. Meiner Führung bedarfſt du nicht mehr. Mein Amt iſt geendigt. In verſchloſſener Werkſtätte reifte die Bildſäule ſtill unter dem Meiſsel des Künſtlers heran; die vollendete muſs von einem erhabeneren Geſtelle ſtrahlen.

Angelika.

Nie nie, mein Vater, geben Sie mich aus ihrer bildenden Hand.

von Hutten.

Einen einzigen Wunſch behielt ich noch zurück. Zugleich mit dir wuchs er groſs in meinem Herzen, mit jedem neuen Reize, der ſich auf dieſen Wangen verklärte, mit jeder ſchönern Blüthe dieſes Geiſtes, mit jedem höhern Klange dieſes Buſens ſprach er lauter in meinem Herzen — Dieſer Wunſch meine Tochter — reiche mir deine Hand.

Angelika.

Sprechen Sie ihn aus. Meine Seele eilt ihm entgegen.

von Hutten.

— Angelika! Du biſt eines vermögenden Mannes Tochter. Dafür hält mich die Welt, aber meinen ganzen Reichthum kennt niemand. Mein Tod wird dir einen Schatz offenbaren, den deine Wohlthätigkeit nicht erſchöpfen kann — — Du kannſt den Unerſättlichſten überraſchen.

Angelika.

So tief, mein Vater, laſſen Sie mich ſinken!

von Hutten.

— Du biſt ein ſchönes Mädchen Angelika. Laſs deinen Vater dir geſtehen, was du keinem andern Manne zu danken haben ſollſt. Deine Mutter war die ſchönſte ihres Geſchlechts — du biſt ihr geſchontes veredeltes Bild. Männer werden dich ſehen, und die Leidenſchaft wird ſie zu deinen Füſsen führen. Wer dieſe Hand davon trägt —

Angelika.

Iſt das meines Vaters Stimme? — O ich höre es. Sie haben mich aus ihrem Herzen verſtoſsen.

von Hutten.

(mit Wohlgefallen bey ihrem Anblick verweilend)

Dieſe ſchöne Geſtalt belebt eine ſchönere Seele — Ich denke mir die Liebe in dieſe friedliche Bruſt — Welche Aernte blüht hier der Liebe — O dem Edelſten iſt hier der ſchönſte Lohn aufgehoben.

Angelika.

(tief bewegt, ſinkt an ihm nieder und verbirgt ihr Geſicht in ſeinen Händen)

von Hutten.

Mehr des Glückes kann ein Mann aus eines Weibes Hand nicht empfangen! — Weiſst du, daſs du mir alles dieſs ſchuldig biſt? Ich habe Schätze geſammelt für deine Wohlthätigkeit, deine Schönheit hab ich gehütet, dein Herz hab ich bewacht, deines Geiſtes Blüthe hab ich entfaltet. Eine Bitte gewähre mir für dieſs alles — in dieſe einzige Bitte faſſe ich alles zuſammen, was du mir ſchuldig biſt — wirſt du ſie mir verweigern?

Angelika.

O mein Vater! Warum dieſen weiten Weg zum Herzen Ihrer Angelika?

von Hutten.

Du beſitzeſt alles, was einen Mann glücklich machen kann (er hält hier inne, und miſst ſie ſcharf mit den Augen) Mache nie einen Mann glücklich.

Angelika.

(Verblaſst, ſchlägt die Augen nieder.)

von Hutten.

Du ſchweigſt? — dieſe Angſt — dieſes Zittern — Angelika!

Angelika.

Ach mein Vater —

von Hutten.

(ſanfter)

Deine Hand meine Tochter — Verſprich mir — Gelobe mir — Was iſt das? Warum zittert dieſe Hand? Verſprich mir, nie einem Mann dieſe Hand zu geben.

Angelika.

(in ſichtbarer Verwirrung)

Nie mein Vater — als mit Ihrem Beifall.

von Hutten.

Auch wenn ich nicht mehr bin — Schwöre mir, nie einem Mann dieſe Hand zu geben.

Angelika.

(kämpfend, mit bebender Stimme)

Nie — niemals, wenn nicht — wenn Sie nicht ſelbſt dieſes Verſprechens mich entlaſſen.

von Hutten.

Alſo niemals (er läßt ihre Hand los. Nach einem langen Stillſchweigen) Sieh dieſe welken Hände! Dieſe Furchen, die der Gram auf meine Wangen grub! Ein Greis ſteht

vor

vor dir, der ſich zum Rande des Grabes hinunterneigt, und ich bin noch in den Jahren der Kraft und der Mannheit! — Das thaten die Menſchen — Das ganze Geſchlecht iſt mein Mörder — Angelika — Begleite den Sohn meines Mörders nicht zum Altar. Laſs meinen blutigen Gram nicht in ein Gaukelſpiel enden. Dieſe Blume, gewartet von meinem Kummer, mit meinem Thränen bethaut, darf von der Freude Hand nicht gebrochen werden. Die erſte Thräne, die du der Liebe weinſt, vermiſcht dich wieder mit dieſem niedern Geſchlechte — die Hand, die du einem Mann am Altare reichſt, ſchreibt meinen Nahmen an die Schandſäule der Thoren.

Angelika.

Nicht weiter, mein Vater. Jetzt nicht weiter. Vergönnen Sie, daſs ich —

(Sie will gehen, Hutten hält ſie zurück)

von Hutten.

Ich bin kein harter Vater gegen dich, meine Tochter. Liebt ich dich weniger, ich würde dich einem Mann in die Arme

führen. Auch trag ich keinen Hafs gegen die Menschen. Der thut mir Unrecht, der mich einen Menschenhaffer nennt. Ich habe Ehrfurcht vor der menschlichen Natur — nur die Menschen kann ich nicht mehr lieben. Halte mich nicht für den gemeinen Thoren, der die Edeln entgelten läfst, was die Unedeln gegen ihn verbrachen. Was ich von den Unedeln litt, ist vergessen. Mein Herz blutet von den Wunden, die die ihm die Besten und Edelsten geschlagen.

Angelika.

Oeffnen Sie es den Besten und Edelsten — Sie werden heilenden Balsam in diese Wunden giefsen. Brechen Sie dieses geheimnifsvolle Schweigen.

von Hutten.

(Nach einigem Stillschweigen)

Könnt' ich dir die Geschichte meiner Mifshandlungen erzählen, Angelika! — Ich kann es nicht. Ich will es nicht. Ich will dir die fröhliche Sicherheit, das süfse Vertrauen auf dich selbst nicht entreifsen. — Ich will den Hafs nicht in diesen friedlichen

lichen Buſen führen. Verwahren möcht ich dich gegen die Menſchen, aber nicht erbittern. Meine treue Erzählung würde das Wohlwollen auslöſchen in deiner Bruſt, und erhalten möchte ich dieſe heilige Flamme. Ehe ſich eine neue und ſchönere Schöpfung von ſelbſt hier gebildet hat, möchte ich die wirkliche Welt nicht von deinem Herzen reiſsen.

(Pauſe. Angelika neigt ſich über ihn mit thränenden Augen.)

Ich gönne dir den lachenden Anblick des Lebens, den ſeligen Glauben an die Menſchen, die dich jetzt noch gleich holden Erſcheinungen umſpielen; er war heilſam, er war nothwendig, den göttlichſten der Triebe in deinem Herzen zu entfalten. Ich bewundre die weiſe Sorgfalt der Natur. Eine gefällige Welt legt ſie um unſern jugendlichen Geiſt, und der aufkeimende Trieb der Liebe findet, was er ergreife. An dieſer hinfälligen Stütze ſpinnt ſich der zarte Schöſsling hinauf, und umſchlingt die nachbarliche Welt mit tauſend üppigen Zweigen. Aber ſoll er, ein königlicher Stamm, in ſtol-

zer

zer Schönheit zum Himmel wachſen — o dann müſſen dieſe Nebenzweige erſterben, und der lebendige Trieb, zurückgedrängt in ſich ſelbſt, in gerader Richtung über ſich ſtreben. Still und ſanft fängt die erſtarrte Seele jetzt an, den verirrten Trieb von der wirklichen Welt abzurufen, und dem göttlichen Ideale, das ſich in ihrem Innern verklärt, entgegen zu tragen. Dann bedarf unſer ſeliger Geiſt jener Hülfe der Kindheit nicht mehr, und die gereinigte Glut der Begeiſterung lodert fort an einem innern unſterblichen Zunder.

Angelika.

Ach mein Vater! Wie viel fehlt mir zu dem Bilde, das Sie mir vorhalten! — Auf dieſem erhabenen Fluge kann Ihre Tochter Sie nicht begleiten. Laſſen Sie mich das liebliche Phantom verfolgen, bis es von ſelbſt von mir Abſchied nimmt. Wie ſoll ich — wie kann ich auſser mir haſſen, was Sie mich in mir ſelbſt lieben lehrten! Was Sie ſelbſt in Ihrer Angelika lieben?

von Hutten.

(mit einiger Empfindlichkeit)

Die Einſamkeit hat dich mir verdor-

ben,

ben, Angelika. — Unter Menſchen muſs ich dich führen, damit du ſie zu achten verlerneſt. Du ſollſt ihm nachjagen deinem lieblichen Phantom — du ſollſt dieſes Götterbild deiner Einbildung in der Nähe beſchauen — Wohl mir, daſs ich nichts dabey wage — Ich habe dir einen Maaſsſtab in dieſer Bruſt mitgegeben, den ſie nicht aushalten werden. (mit ſtillem Entzücken ſie betrachtend) O noch eine ſchöne Freude blüht mir auf und die lange Sehnſucht naht ſich ihrer Erfüllung. — Wie ſie ſtaunen werden, von nie empfundnen Gefühlen entglühen werden, wenn ich den vollendeten Engel in ihre Mitte ſtelle — Ich habe ſie — Ja ich habe ſie gewiſs — ihre Beſten und Edelſten will ich in dieſer goldenen Schlinge verſtricken — Angelika! (er naht ſich ihr mit feierlichem Ernſte und läſst ſeine Hand auf ihr Haupt niederſinken) Sey ein höheres Weſen unter dieſem geſunknen Geſchlechte! — Streue Segen um dich, wie eine beglückende Gottheit! — Uebe Thaten aus, die das Licht nie beleuchtet hat! — Spiele mit den Tugenden, die den Heldenmuth des Helden, die

die die Weisheit des Weiſeſten erſchöpfen. Mit der unwiderſtehlichen Schönheit bewaffnet, wiederhole du vor ihren Augen das Leben, das ich in ihrer Mitte unerkannt lebte, und durch deine Anmuth triumphiere meine verurtheilte Tugend. Milder ſtrahle durch deine weibliche Seele ihr verzehrender Glanz, und ihr blödes Auge öffne ſich endlich ihren ſiegenden Strahlen. Bis hieher führe ſie — bis ſie den ganzen Himmel ſehen, der an dieſem Herzen bereitet liegt, bis ſie nach dieſem unausſprechlichen Glück ihre glühenden Wünſche ausbreiten — und jetzt fliehe in deine Glorie hinauf — in ſchwindlichter Ferne ſehen ſie über ſich die himmliſche Erſcheinung! ewig unerreichbar ihrem verlangen, wie der Orion unſerm ſterblichen Arm in des Aethers heiligen Feldern. — Zum Schattenbilde wurden ſie mir, da ich nach Weſen dürſtete, in Schatten zerflieſse du ihnen wieder. — So ſtelle ich dich hinaus in die Menſchheit — Du weiſst, wer du biſt — Ich habe dich meiner Rache erzogen.

Jena, gedruckt bey J. C. G. Göpferdt.

63045019